

Sveučilište u zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku
Katedra za hispanistiku

LA NOVELÍSTICA DE CAMILO JOSÉ CELA DE LOS AÑOS 40 Y 50 DEL SIGLO XX

Student: Anamaria Kreković

Mentor: dr. sc. Mirjana Polić-Bobić

Zagreb, srpanj 2014.

Universidad de Zagreb
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Románicos

LA NOVELÍSTICA DE CAMILO JOSÉ CELA DE LOS AÑOS 40 Y 50 DEL SIGLO XX

Estudiante: Anamaria Kreković

Tutor: dr. sc. Mirjana Polić-Bobić

Zagreb, srpanj 2014.

Sažetak

Ovaj rad analizira djela španjolskog pisca Camila Joséa Cele (1916-2002) iz perspektive poslijeratnog španjolskog konteksta. Naglasak je na šest romana objavljenih 40-tih i 50-tih godina XX stoljeća: *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Pabellón de reposo* (1943), *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), *La colmena* (1951), *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953) i *Historias de Venezuela: La catira* (1955). Odabir ovih djela proizašao je iz zainteresiranosti za Celino književno stvaralaštvo, odnosno njegov specifičan način interpretacije moralno izmučenog poslijeratnog društva. Na temelju nekoliko proučenih aspekata djela, kao što su pripovjedna tehnika (tehnika filmske kamere), stilske karakteristike i psihološka obilježja glavnih likova (Pascual Duarte, Lazarillo de Tormes...) dobili smo uvid u specifičnosti književnih tendencija: tremendizam i socijalni realizam. Tako *La familia de Pascual Duarte* (1942) predstavlja tremendizam, a *La colmena* (1951) je predstavnik socijalnog realizma. Obrada navedenih djela ukazala nam je na važnost uloge koju je Camilo José Cela imao u književnom životu vremena u kojem je živio, prema tome možemo reći da ova analiza pojašnjava, osim obilježja i važnosti djela, također i njihovu povijesnu i izvanknjiževnu pozadinu.

Ključne riječi: Camilo José Cela, tremendizam, socijalni realizam, pripovjedna tehnika.

Resumen

Este trabajo analiza las obras del autor español Camilo José Cela (1916-2002) desde la perspectiva del contexto de la posguerra española. El acento está sobre seis novelas publicadas en los años 40 y 50 del siglo XX.: *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Pabellón de reposo* (1943), *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), *La colmena* (1951), *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953) y *Historias de Venezuela: La catira* (1955). La selección de estas novelas provino desde el interés por la creación literaria de Cela, es decir, por su manera específica de interpretar la sociedad moralmente torturada de posguerra. A base de ciertos aspectos novelísticos estudiados, como son la técnica narrativa (la técnica de la cámara fotográfica...), las características estilísticas y los rasgos psicológicos de los protagonistas (Pascual Duarte, Lazarillo de Tormes...) descubrimos especificidades de las tendencias literarias: el tremendismo y el realismo social. Asimismo *La familia de Pascual Duarte* (1942) representa el tremendismo, a *La colmena* (1951) es la representante del realismo social. El análisis de las novelas enumeradas nos indicó la importancia del papel que había tenido Camilo José Cela en la vida literaria de la época en la que había vivido, de esta manera podemos decir que este análisis aclara, aparte de los rasgos y la importancia de las novelas, incluso su fondo histórico y extraliterario.

Contenido

1. INTRODUCCIÓN	13
2. CAMILO JOSÉ CELA.....	14
2.1. Datos biográficos	14
2.2. Obra literaria.....	15
2.3. Novela de posguerra – Cela como iniciador.....	17
3. LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE (1942)	20
3.1. Estructura autobiográfica del criminal	21
3.2. Perfil psicológico de Pascual Duarte	24
3.2.1. El marco familiar y social	25
3.2.2. El marco familiar femenino	26
3.3. Gama de sentimientos.....	29
4. PABELLÓN DE REPOSO (1943).....	31
4.1. Estructura divisional	32
4.2. Ausencia del tiempo	34
4.3. Dualidades	37
5. NUEVAS ANDANZAS Y DESVENTURAS DE LAZARILLO DE TORMES (1944)....	41
5.1. Antecedentes históricos	41
5.2. Elementos picarescos.....	43
5.2.1. El pícaro Lazarillo.....	44
5.2.2. Caricaturas de ambiente y tipos sociales.....	46
6. LA COLMENA (1951)	52
6.1. Estructura cinematográfica	52
6.2. Espacio-temporalidad	53
6.3. Principales rasgos temáticos	54
6.3.1. Supervivencia diaria.....	55
6.3.2. Distintas facetas de sexualidad	60
6.3.3. Sombra de la guerra	64
7. MRS. CALDWELL HABLA CON SU HIJO (1953).....	67
7.1. Estructura epistolar... <i>capitulillos</i>	67
7.2. Estilo <i>infantil</i>	68
7.3. Mrs. Caldwell - madre atípica	71
7.4. El <i>leitmotiv</i> del mar.....	74

8. LA CATIRA. HISTORIAS DE VENEZUELA (1955)	78
8.1. Técnica narrativa	79
8.1.1. La catira Pipía	81
8.1.2. El escenario y la gente	83
8.2. Arquitectura lingüística	86
8.3. El primitivismo – huella de <i>Doña Bárbara</i>	90
9. CONCLUSIÓN	93
10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo fundamental de esta investigación es llegar a conocer el perfil literario del autor español Camilo José Cela (1916-2002) en los años 40 y 50 del siglo XX a base de seis novelas que publica en este período. Los elementos novelescos que abarca nuestro análisis son, en primer lugar, la técnica narrativa y los rasgos estilísticos como puntos de partida en el entendimiento de la expresión artística del autor. A lo largo del análisis de la novelística celiana nos servimos de varios estudios históricos, filosóficos e histórico-literarios de la crítica literaria, especialmente del estudio del hispanista norteamericano Paul Ilie que revela el mundo extraliterario de cada una de estas seis novelas tituladas: *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Pabellón de reposo* (1943), *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), *La colmena* (1951), *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953) y *La catira. Historias de Venezuela* (1955). Todas estas novelas son únicas y diferentes, aún así, ¿es posible establecer el hilo que las une? A pesar de diferenciarse mucho entre sí, estas novelas tienen algo importante en común, y es el hecho de que fueran escritas durante el período de la censura en España. En otras palabras, cada de estas seis novelas ha sido creada como resultado de la *protesta indirecta* del autor, es decir, las novelas demuestran cierto nivel de disgusto con diferentes aspectos de la realidad española. Asimismo *La familia de Pascual Duarte* (1942) simultáneamente lanza una crítica a la sociedad y al individuo que es inepto de aceptar las consecuencias de sus actos. En el proceso de análisis del protagonista es visible la influencia del medio ambiente como uno de los factores claves en el desarrollo de la personalidad individual. Explorando seis *universos* novelísticos distintos no podemos pasar por alto algunos puntos similares como en el caso de *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944) en la que predomina la problemática del antihéroe parecida a la del personaje de Pascual Duarte. A menudo Cela intenta dar un enfoque psicológico en el desarrollo de los personajes, por eso, en *Pabellón de reposo* (1943) igualmente que en *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953), mediante monólogos, tenemos acceso al estado mental de los personajes. *La colmena* (1951) y *La catira. Historias de Venezuela* (1955) son novelas inspiradas en las relaciones sociales; en el caso de la primera se trata de la sociedad de posguerra madrileña, y la segunda novela es la reproducción de la antítesis social venezolana civilización – barbarie. Puede ser que todas estas novelas abarquen diferentes temas pero el objetivo de cada una es mostrar que la realidad no es algo unidimensional sino multidimensional.

2. CAMILO JOSÉ CELA

2.1. Datos biográficos

El escritor español Camilo José Cella, uno de los más grandes autores del siglo XX nació en el pueblo de Iria Flavia, La Coruña, el 11 de mayo de 1916. Es denominado por Zamora Vicente (1962) como el gran novelista español surgido después de la guerra civil de 1936-39, lo que significa que destacó principalmente como novelista. También resultó muy prolífico en sus facetas de escritor de ensayos, revistas literarias y periódicos. Durante 45 años fue miembro de número de la Real Academia Española. También fue galardonado con importantes premios literarios: el Príncipe de Asturias de las Letras (1987), el Nobel de Literatura (1989), y el Cervantes (1995).

La vida del escritor reúne a tres países distintos: Inglaterra, Italia y España. Su padre era Camilo Crisanto Cella y Fernández, gallego y su madre, Camila Emmanuela Trulock y Bertorini, también gallega pero de ascendencia italiana e inglesa. La mayor parte de su infancia la pasó viajando por diversos sitios con sus padres, como por ejemplo, Padrón, Tuy, Madrid, Londres, Barcelona y Vigo. En 1925 su familia se trasladó definitivamente a Madrid donde Camilo cursó estudios secundarios en el colegio de los Escolapios. Fue internado en el Sanatorio antituberculoso de Guadarrama en 1931, un dato biográfico posible de relacionar con una de sus novelas, *Pabellón de reposo* (1943). El bachillerato lo comenzó en el Instituto madrileño del Cardenal Cisneros y lo terminó en el Instituto de San Isidro.

La vida universitaria la comenzó con la matriculación al estudio de Medicina. Durante este estudio, como producto de una curiosidad literaria, Cella asistía con cierta frecuencia a las clases literarias de Pedro Salinas en la Facultad de Filosofía y Letras (1934-1935). Supuestamente fue Pedro Salinas quien le dio a Cella estímulos que resultaron ser significantes para su futura vocación literaria. Entró en contacto con intelectuales como Alonso Zamora Vicente, María Zambrano y Miguel Hernández. Pronto abandonó el estudio de Medicina y decidió a prepararse para el ingreso en el Cuerpo de Aduanas.

La Guerra Civil Española (1936-1939) empezó con el golpe del estado el 17 y 18 julio de 1936 contra el gobierno de la Segunda República Española. Con el inicio de la guerra Cella se alistó como soldado en la zona nacionalista, es decir, opuesta al bando republicano. Durante los días de primeros bombardeos de la ciudad por el ejército sitiador (del 1 al 10 de noviembre 1936) Cella escribió un poemario titulado *Pisando la dudosa luz del día* (1945)

lleno de pesimismo como fruto de una guerra cruel por la que tuvo que pasar aún joven. Al acabar la guerra civil, Cela volvió a Madrid donde empezó los estudios de derecho. Fue sólo un intento más en la búsqueda de su verdadera vocación. Muy pronto los abandonó para dedicarse profesionalmente a la literatura y colocarse de escribiente en el Sindicato Nacional Textil. Allí, según Zamora Vicente (1962) escribió *La familia de Pascual Duarte* (1942) que logró captar el interés de un público amplio. En esta novela «quise ir al toro por los cuernos y, ni corto ni perezoso, empecé a sumar acción sobre acción y sangre sobre sangre y aquello quedó como un petardo»¹, según relata en el prólogo de *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953). Además, la novela destaca porque inaugura un nuevo estilo que después se denominará el tremendismo.

Con el paso del tiempo Cela empezó a colaborar en muchas revistas y publicaciones periódicas. Poco a poco iban surgiendo pequeñas narraciones, artículos ocasionales y una modalidad genérica celiana que se suele denominar apuntes carpetovetónicos. Cela se casa con María del Rosario Conde Picavea en 1944, con quien tuvo un hijo, Camilo José. Mientras estuvo casado con María, en el año 1954, Cela visitó América Latina invitado por algunas Instituciones y Centros regionales. Allí visitó países como Colombia, Ecuador, Argentina, Chile, Venezuela. En Caracas fue declarado Huésped de Honor de la República, y recibió el encargo de escribir una novela – *La catira. Historias de Venezuela* (1955). Al regresar a España, en 1957 ingresó en la Real Academia Española. Se divorció de su mujer María del Rosario Conde Picavea, y un año después se casó con María Castaño López, una periodista con la que compartió los últimos años de su vida. Murió en Madrid, el 17 de enero 2002.

2.2. Obra literaria

Camilo José Cela fue un autor muy prolífico y por esta razón su obra literaria abarca todo tipo de géneros, desde las novelas largas y cortas hasta los artículos y apuntes carpetovetónicos, pero no todos fueron igualmente recibidos por el público y por la crítica. Algunas obras destacan más que otras principalmente porque trajeron alguna novedad al campo literario tanto español como mundial. Así destacamos las novelas tituladas: *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Pabellón de reposo* (1943), *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), *La colmena* (1951), *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953), *La*

¹ Camilo José Cela: “Algunas palabras al que leyere” En: Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, p. 24.

catira. *Historias de Venezuela* (1955), *Tobogán de hambrientos* (1962), *San Camilo, 1936* (1969), *Oficio de tinieblas 5* (1973), *Mazurca para dos muertos* (1983), *Cristo versus Arizona* (1988), *El asesinato del perdedor* (1994), *La cruz de San Andrés* (1994) y *Madera de boj* (1999). Todas estas novelas destacan por cierta novedad, y es interesante que ninguna se parezca a la otra, principalmente en el uso de las técnicas de novelar. Este variado uso de las técnicas viene como resultado de la constante experimentación formal, puesto que, según Pardo Fernández (2009), Cela ha considerado que la novelística debe ser un género en libertad, y el novelista no debe someterse a ninguna forma. Añade incluso que la experimentación de Cela no se queda solamente en el campo de la estructura novelesca, sino también se expande al lenguaje, que suele ser a la vez individual y popular lleno de frases hechas, dichos y refranes que se extienden hasta el Siglo de Oro.

La producción en prosa también abarca las novelas cortas, fábulas, apuntes carpetovetónicos y cuentos. Principalmente nos interesa aclarar el significado de los apuntes carpetovetónicos que tienen ciertas características de cuentos y también de artículos, pero no son ni uno de los dos. Los apuntes carpetovetónicos², según Zamora Vicente (1962) son impresiones que ofrece el autor sobre la vida cotidiana, o incluso podemos decir, pequeñas estampas. No pueden considerarse un cuento puesto que no se caracterizan por el subjetivismo o la abstracción, y tampoco pueden ser considerados como un artículo porque en los artículos tenemos cierto principio y fin, mientras los apuntes son simplemente un deslumbramiento sin límites definidos. En las novelas cortas tanto como en las novelas largas el autor aspira a dar una visión amplia de la realidad humana, por lo que a menudo encontramos personajes variopintos sumergidos en distintos contextos sociales. Algunos títulos que cabe destacar, pertenecientes a los mencionados géneros, son: *Esas nubes que pasan* (1945), *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones* (1947), *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos* (1949), *Timoteo el incomprendido* (1952), *Santa Balbina 37, gas en cada piso* (1952), *Café de artistas y otros relatos* (1953), *Baraja de invenciones* (1953), *Ensueños y figuraciones* (1954), *El molino de viento y otras novelas cortas* (1956), *Nuevo retablo de don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones* (1957), *Historias de España. Los ciegos. Los tontos* (1958), *Los viejos amigos* (1960), *Gavilla de fábulas sin amor* (1962), *El solitario y los sueños de Quesada* (1963), *Toreo de salón. Farsa con acompañamiento de clamor y murga* (1963), *Once cuentos de fútbol* (1963), *Izas*,

² La denominación relativa a los pueblos prerromanos llamados los carpetanos y los vetones.

rabizas y colipoterras. Drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón (1964), *Nuevas escenas matritenses* (1965), *La familia del héroe* (1965), *El ciudadano de Iscariote Reclús* (1965), *La bandada de palomas* (1970), *La mancha en el corazón y los ojos* (1971), *Cinco glosas y otras tantas verdades de la silueta que un hombre trazó de sí mismo* (1971), y otros. Los artículos y ensayos igualmente forman una parte de la creación artística de Cela y son por ejemplo: *Mesa revuelta* (1945), *La naranja es una fruta de invierno* (1951), *La obra literaria del pintor Solana* (1957), *La rueda de los ocios* (1957), *La bola del mundo. Escenas cotidianas* (1972), *Fotografías al minuto* (1972), *A vueltas con España* (1973), *Los sueños vanos, los ángeles curiosos* (1979), *Los vasos comunicantes* (1981), *Vuelta de hoja* (1981), *Lectura del Quijote* (1981), *El juego de los madroños* (1983) y otros.

Por último, destacamos libros de viajes, el género literario en el que el escritor nos ofrece las experiencias y observaciones de sus viajes. El primer libro de viajes escrito por parte de Cela fue *Viaje a la Alcarria* en el año 1948, y representa la tierra de Guadalajara. En este libro «solamente vamos a encontrarnos y a hablar con *pueblo*, con gentes humildes, modestas (pastorcillos, labriegos, posaderos, arrieros, buhoneros, vagabundos, la variopinta agrupación pasajera de un vagón de tercera clase en un tren comarcal...)»³ Otros conocidos libros de viajes son: *Del Miño al Bidasoa. Notas de un vagabundaje* (1952), *Judíos, moros y cristianos. Notas de un vagabundaje por Ávila, Segovia y sus tierras* (1956) y *Primer viaje andaluz. Notas de un vagabundaje por Jaén, Córdoba, Sevilla, Huelva y sus tierras* (1959), etc. Por lo visto, Cela tiene una larga lista de obras pero a continuación pondremos acento sobre las novelas, especialmente sobre las novelas creadas durante el período de posguerra.

2.3. Novela de posguerra – Cela como iniciador

La novela realista de posguerra, según Aubert (2001), marca el período desde la guerra civil hasta el *Tiempo de silencio* (1962), novela escrita por Luis Martín Santos, y la mayoría de los novelistas de aquella época se declara realistas. De hecho, la literatura española posterior al 1936, es sin duda, marcada por la Guerra Civil Española (1936-1939), y en esta época Camilo José Cela crea unas novelas de gran valor. Toda la miseria y sufrimiento de la guerra dejó significantes huellas en el ámbito literario en el que destacaron autores como Rafael García Serrano, Luis Landínez, Darío Fernández Flórez – representantes de la primera

³ Alonso Zamora Vicente: *Camilo José Cela: acercamiento a un escritor*, Madrid, Editorial Gredos, 1962, p. 93.

generación novelística de la posguerra caracterizada por el llamado *tremendismo*⁴, y Miguel Delibes, Rafael Sánchez Ferlosio, Gonzalo Torrente Ballester – representantes de la segunda generación novelística caracterizada por el *realismo social*.

El tremendismo es, afirma Aubert (2001), la técnica narrativa que se desarrolla en los años cuarenta del siglo XX, y representa cierta visión nihilista de la existencia, especialmente, en el caso de Cela. La trama representada con esta técnica suele mostrar una serie de sucesos violentos; además, es caracterizado por los personajes que son seres marginados y patológicos con algunos defectos físicos o psíquicos. El tremendismo ofrece un retrato de la sociedad enfocando todos los aspectos degenerados de los individuos y de la mentalidad en la que viven. A menudo los personajes degenerados son relacionados con el ambiente igualmente degenerado, como es el caso de Pascual Duarte, quien considera el ambiente, en el que ha crecido, culpable de todas sus desgracias y actos violentos. Las novelas tremendistas de aquella época son reconocibles por un *leitmotiv* de la miseria humana tanto material como moral. *La familia de Pascual Duarte* (1942) es el máximo representante de esta corriente estética, incluso es considerada como la novela que marcó su inicio. A menudo, este tipo de narrar la historia se relaciona con la historia picaresca, cuyo protagonista suele ser un pobre pícaro destinado a pasarse la vida en miseria, yendo de un amo a otro. Esto es el caso de Lazarillo de la novela *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944). No cabe duda que existe una evidente relación entre la técnica de tremendismo y el contexto social de la posguerra. La forma de presentar la realidad refleja las experiencias que los autores vivieron durante la guerra civil española.

El realismo social, por el que se caracteriza la segunda generación literaria de la posguerra, es iniciado al principio de la siguiente década, es decir, en los años 50 del siglo XX con la publicación de *La colmena* (1951). La novela realista de posguerra «pretende transmitir una información fidedigna acerca de la realidad de su tiempo y contribuir a su transformación.»⁵. Los realistas eran guiados por ciertos principios de la estética realista, desarrollada por J. M. Castellet y J. Goytisolo, y además aspiraban a una *transparencia* estilística que reflejara la realidad. Añade el crítico que la fórmula narrativa más utilizada, desde *La colmena*, «es el objetivismo que reduce aparentemente el papel del narrador al de

⁴ Corriente estética desarrollada en los años 40 del siglo XX en España que se caracteriza por la exagerada expresión de los aspectos más duros de la vida real.

⁵ Paul Aubert: *La novela en España (siglos XIX-XX)*: coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez (17-19 de abril de 1995), Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 207.

una conciencia receptáculo (de ahí las metáforas de la cámara fotográfica y cinematográfica).»⁶, de ahí que el cine ejerciera la influencia crucial sobre los autores de aquel período, lo que es evidente en el uso de la objetividad del narrador, de diálogos y de ciertas conductas para crear un ambiente con variados registros, y diferentes puntos de vista. Existe cierta diferencia entre el realismo decimonónico y el realismo social, y reside en que los autores de la novela social ya no pretenden ofrecer la fiel representación de la realidad, sino, como plantea Villanueva (1994), crean un tipo de realismo formal que tiene el objetivo de crear una obra con una interna coherencia presentando el entorno como una plataforma. Esta aspiración es evidente en cada una de las novelas de Cela, creadas en la época de posguerra, precisamente en *La colmena* que estructuralmente presenta el análisis de las consecuencias de la guerra como son la pobreza, el desarraigo y la supervivencia diaria. La técnica narrativa de la novela se apoya en el objetivismo, e incluso, Bertrand de Muñoz (1980) pone acento sobre su dimensión behaviorista⁷, lo que significa que la conducta exterior es más válida para la representación social que la subjetividad o la introspección. La técnica expuesta en *La colmena* «no es nueva, puesto que un tipo de novela de compleja arquitectura según plurales perspectivas venía abriéndose camino desde los experimentos de Henry James y de Joyce... Pero esta técnica que suele denominarse *pluriperspectivista*, *behaviorista*, o *conductista* y, de un modo más general, *objetivista*, era hasta Cela desconocida en España.»⁸. Gonzalo Sobejano así argumenta que aunque antes parecieran las obras determinadas por la técnica de plurales perspectivas, es en *La colmena*, por primera vez, que se unen la pluralidad de perspectivas con la simultaneidad y alto nivel de objetivismo. Por lo visto, el escritor español fue el primero en iniciar ambos estilos característicos de la novela de posguerra.

⁶ Paul Aubert: *La novela en España (siglos XIX-XX)*: coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez (17-19 de abril de 1995), Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 208.

⁷ Behaviorismo es la teoría o la doctrina en la psicología basada en el estudio objetivo de la mente humana y animal mediante la observación de los comportamientos o reacciones ante la exposición a estímulos exteriores en contrario a los subjetivos estados mentales.

⁸ Gonzalo Sobejano: *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975, p. 114.

3. LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE (1942)

La familia de Pascual Duarte apareció en 1942 en Madrid como la primera obra novelesca del entonces joven autor, Camilo José Cela. La obra gozó de gran éxito entre los lectores y la crítica. Cela dice al respecto: «Yo creo que gran parte de la expectación que produjo fue debida a que llamaba a las cosas por sus nombres. Cuando un ambiente está oliendo a algo, lo que hay que hacer, para que se fijen en uno, no es tratar de oler a lo mismo sólo que más fuerte, sino, simplemente, tratar de cambiar de olor.»⁹. Pudo verse, a la primera vista, que la obra representaría la ruptura con la tradición literaria siendo la iniciadora de un nuevo estilo. En aquella novela «se expresa por primera vez lo que años después Antonio de Zubiaurre llamaría el *tremendismo*: una larga serie de actos delictivos como, en el terreno de la sexualidad, la prostitución, la violación o el adulterio, así como auténticos crímenes tales como el asesinato y sobre todo el matricidio, constituyen la materia prima de la trama novelesca.»¹⁰.

La obra se difundió rápidamente que en gran parte «puede atribuirse al hecho de que una tan vibrante representación de la realidad no se había producido en la novela española desde los mejores días de Baroja, a la distancia ya de más de una generación.»¹¹. ¿En qué queda la novedad de la novela? Principalmente, en el hecho de representar una nueva corriente estética – el tremendismo. La novela igualmente destaca por la sutil manera de representar con detalle los crímenes de sangre cometidos por parte del protagonista Pascual, cuyo carácter violento está estrechamente relacionado con sentimientos de inferioridad en una sociedad primitiva. El aspecto crucial de la obra resulta ser la influencia del medio ambiente sobre el desarrollo de la personalidad, y siendo negativo el contexto en el que crece el protagonista, la negativa resulta ser también su personalidad, llena de emociones agobiantes. A pesar de ser una novela compleja es posible deducir una línea central – la violencia. Muchos críticos analizan la postura de la violencia en la obra, asimismo Ilie (1963) considera que la violencia, no es una categoría independiente sino que se encuentra unida a la mentalidad primitiva de la sociedad. Otra interpretación de la violencia nos ofrece Elizabeth Scarlett resumiendo toda la obra a un sólo motivo – el delito. Considera que «*La familia de*

⁹ José María Martínez Cachero: *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997, p. 134.

¹⁰ Alberto Barrera y Vidal: “Sobre dos antihéroes ejemplares: Pascual Duarte y Sebastián Vázquez“, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, PPU, vol. II, 1989, pp. 1655-1656.

¹¹ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 36.

Pascual Duarte ofrece al lector el deleite del delito. Por medio del mecanismo de la sublimación, podemos encauzar y neutralizar nuestros propios impulsos violentos o antisociales, identificándonos con el malhechor o con la víctima a nuestro antojo.»¹² Además, igualmente que Paul Ilie, ella concluye que la obra representa una cadena de asesinatos con motivos psicológicos. En otras palabras, Scarlett (1995) considera que el contexto social en el que nació Pascual definió su manera de conducta, y que la sociedad primitiva en la que creció lo condenó a llevar una vida miserable y llena de crímenes. Así, Cela nos impone la idea de que Pascual no es el culpable sino solamente la víctima del medio ambiente en el que le tocó vivir, y lanza una crítica pero no al comportamiento de Pascual, sino más por encima, a la sociedad española de aquel entonces. Asimismo, la obra resulta ser, como lo indica Scarlett (1995), una respuesta a la violencia colectiva de la guerra civil española.

3.1. Estructura autobiográfica del criminal

A menudo, en la lectura de una novela, nos fijamos en la trama, las descripciones de protagonistas, o, en papeles que éstos cumplen en la trama. En pocas ocasiones, prestamos nuestro tiempo al análisis de la estructura narrativa y solamente absorbemos los sucesos desde la cámara subjetiva. La narración sigue su ritmo, y nosotros la damos por sentada. La estructura de *La familia de Pascual Duarte*, a primera vista, parece bastante corriente. Leyéndola, nos damos cuenta de ciertos desvíos de la tradicional estructura o nos damos cuenta de que estamos sumergidos en una novela de corte distinto. ¿De qué manera logra producir Camilo José Cela este efecto en los lectores? La respuesta está en la sutil forma de convertir al asesino psicópata en una víctima mediante una cuidadosa selección de métodos narrativos. La forma narrativa de *La familia de Pascual Duarte* es poco común en la práctica narrativa de España de la época por lo que marca un intento original. En primer lugar, se nos impone la cuestión del narrador que, según el planteamiento de Ilie (1963), es lo primero que nos debería interesar a la hora de analizar la forma narrativa, y añade: «Cela prefirió hacer actuar al protagonista como su propio narrador, imponiendo así toda una serie de limitaciones a la obra.»¹³ En otras palabras, Ilie considera que la forma de la que está escrita la novela puede engendrar ciertas dificultades, porque el lector puede considerar a dos o más personas responsable de la novela, según a cuántas juzgue implicadas en el manejo del manuscrito. No

¹² Elizabeth Scarlett: “Pascual Duarte y los asesinos en serie“, Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Universidad de Birmingham, vol. V, 1995, p. 251.

¹³ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 36.

tenemos que estar de acuerdo con el crítico, pero de todos modos podríamos decir que la novela tiene cuatro narradores: Pascual, el transcriptor y dos testigos. Al principio de la novela un transcriptor informa de la muerte de Pascual y de las memorias que dejó: «Me parece que ha llegado la ocasión de dar a la imprenta las memorias de Pascual Duarte. Haberlas dado antes hubiera sido quizás un poco precipitado; no quise acelerarme en su preparación, porque todas las cosas quieren su tiempo...»¹⁴ Aparte del transcriptor, al final de la novela se nos presentan los relatos de dos testigos acerca de la muerte de Pascual. Los testigos son S. Lurueña, Presbítero y Cesáreo Martín. Citamos las palabras del último, respecto a la muerte de Pascual Duarte:

En cuanto a su muerte, sólo he de decirle que fue completamente corriente y desgraciada y que aunque al principio se sintiera flamenco y soltase delante de todo el mundo un *¡Hágase la voluntad del Señor!*, que nos dejó como anonadados, pronto se olvidó de mantener la compostura. A la vista del patíbulo se desmayó y cuando volvió en sí, tales voces daba de qué no quería morir y de que lo que hacían con él no había derecho, que hubo de ser llevado a rastras hasta el banquillo.¹⁵

El hecho de tener cuatro narradores involucrados en la historia parece ser, para Ilie (1963), una imprudencia por parte de Cela. Los principales defectos de la forma narrativa que destaca son «la indefinible medida de la influencia del editor sobre la historia», además, el hecho de que permita a un hombre ignorante hablar por sí mismo, «resulta más sutil en palabras y obras de lo que realmente es, y se nos hace difícil creer que un hombre que ha dejado la escuela a los doce años pueda reflexionar con la ironía filosófica con que lo hace Pascual», y por último, destaca el defecto en el propósito del manuscrito: «El editor declara que lo presenta al público como *un modelo de conductas*, pero la cualidad didáctica es, al menos, dudosa, dado que Pascual se halla demasiado lejos del hombre común para constituir una efectiva lección contra el mal.»¹⁶

La crítica expuesta nos manda el mensaje de que Cela no se preocupó mucho por la técnica narrativa, sin embargo, nuestro intento no es desmentir las palabras del conocido crítico sino enfatizar cierto lado positivo de la forma narrativa que Cela decidió usar en *La familia de Pascual Duarte*. En primer lugar, falta mencionar que en la novela existen dos realidades, según Alan Hoyle¹⁷. Una es la realidad pasada del protagonista y la otra es la

¹⁴ Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 23.

¹⁵ *Ibid.*, p. 193.

¹⁶ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 38-39.

¹⁷ Alan Hoyle: “*La familia de Pascual Duarte*: psicoanálisis de la historia”, Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Ediciones Istmo, Madrid, vol. II, 1983, p. 1.

realidad presente del protagonista como narrador. Además, tenemos la realidad del texto que termina con el matricidio y la realidad del contexto histórico planteado en los documentos. A lo mejor, otros críticos, Paul Ilie entre otros, ven esto como un desajuste en la secuencia de sucesos. Sin embargo, existe otra perspectiva de la forma narrativa y es la que expondremos aquí. Es irresponsable pensar que un hombre sin educación no es capaz de reflexionar sobre su vida, y es lo que también quiso enfatizar Cela, pero con la técnica narrativa el autor creó la discrepancia entre las situaciones y el mismo protagonista. Por esta razón se habla del descuido del autor.

Pascual contradictorio se nos presenta a lo largo de la novela, y así resulta que la estructura sirve como el espejo en el que se refleja el carácter de Pascual. Asimismo existen dos Pascuales, uno primitivo y otro educado. El otro Pascual no se deja llevar por la rabia, sino que es mucho más calmo y capaz de reflexionar sobre sus crímenes. Escoge sus palabras con cuidado para así lograr el perdón de sus delitos, y también para justificarse. Mediante dos Pascuales tenemos la sensación de que la víctima y el criminal son la misma persona, por lo que en los lectores coexisten dos sentimientos hacia él: asco y empatía. En estas líneas de la novela encontramos explicación de lo dicho salida de la boca de Pascual:

Las cosas nunca son como a primera vista las figuramos, y así ocurre que cuando empezamos a verlas de cerca, cuando empezamos a trabajar sobre ellas, nos presentan tan raros y hasta tan desconocidos aspectos, que de la primera idea no nos dejan a veces ni el recuerdo; tal pasa con las caras que nos imaginamos, con los pueblos que vamos a conocer, que nos los hacemos de tal o de cual forma en la cabeza, para olvidarnos repentinamente ante la vista de lo verdadero.¹⁸

Mediante estas líneas se nos explica, indirectamente, el porqué del carácter dual de Pascual: ignorancia frente a la educación. En realidad, nada es como lo vemos a la primera vista – cosas, lugares, y caras. La narración cronológica, que sigue la trayectoria de la vida de Pascual, nos muestra la imagen de Pascual que podemos llegar a tener sólo si no lo conocemos lo suficiente. Pero si le prestamos más atención, llegaremos a conocer un Pascual inteligente, con conciencia abierta, consciente de lo malo y lo bueno. Puede ser que en este momento el personaje se nos presente raro y desconocido, como dicen las líneas citadas, pero no podemos decir que conocemos la realidad, hasta que no la conozcamos por completo. Y éste fue el objetivo de Cela – hacerle al lector mirar debajo de la superficie, porque en la superficie Pascual es sólo un hombre ignorante, pero debajo de la superficie existe todo un mundo invisible de emociones, pensamientos, conocimientos y perspectivas.

¹⁸ Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 126.

3.2. Perfil psicológico de Pascual Duarte

La introspección de Pascual Duarte nos revela el intento inmediato de autojustificación, es decir, Pascual se dirige al Señor para justificar sus crímenes, y también para acusar al destino de ser el responsable de toda la desgracia de su vida. El protagonista está consciente de su maldad, de todos modos no la quiere aceptar como su propio pecado sino acusa a Dios, por así decirlo. En esto reside el conflicto interno que conforma la idea central a lo largo de la obra, y que además, sería el iniciador de numerosos crímenes, e incluso del odio hacia la propia existencia:

Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo. Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte. Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y de las chumberas.¹⁹

Pascual iguala a todos los hombres vivos diciendo *los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer*, y con esto sienta la base para su historia. No quiere que la gente le juzgue sino quiere provocar el sentimiento de lástima por él. Asimismo antes de empezar a narrar la historia el protagonista impone cierto punto de vista. Acusaciones dirigidas al destino, y la reducción del sentido de la vida entera a la muerte, nos lleva al terreno de la cuestión ontológica. Pascual busca una explicación por los delitos cometidos que va más allá de la celda en la que se encuentra. Dicho de otra forma, el protagonista está convencido de que la culpa no la tiene él, por lo que considera Alberto Barrera y Vidal (1989) que Pascual se nos presenta, desde el primer momento, como un auténtico *antihéroe*, y a base de las palabras de Andrés Amorós afirma que el antihéroe es «un personaje muy alejado de todo triunfalismo, corrección y respetabilidad.»²⁰. Igual que el pícaro de *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), Pascual es un marginado cuya marginalidad se refleja en diferentes aspectos: geográfico, «es un extremeño, o sea un hombre de una región bastante periférica de España, además, ni siquiera es totalmente español»; étnico, «su padre es portugués»; social, «pertenece a las capas más humildes e incluso míseras de la sociedad española»; y por fin, desde el aspecto ideológico, «pertenece al campo de los vencidos»²¹. Los

¹⁹ Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 25.

²⁰ Alberto Barrera y Vidal: “Sobre dos antihéroes ejemplares: Pascual Duarte y Sebastián Vázquez”, Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, PPU, vol. II, 1989, p. 1656.

²¹ *Ibíd.*, p.1656.

rasgos de la marginalidad social tienen un papel crucial en la determinación de su perfil psicológico, y además, se consideran constituyentes determinantes del ambiente novelesco.

3.2.1. El marco familiar y social

La vida de Pascual había sido dura, y desde su niñez creció en un ambiente desalentador y de extrema pobreza. Ambos padres eran alcohólicos e ignorantes. Su padre era violento y pegaba a Pascual y a su madre: «Mi madre no sabía leer ni escribir; mi padre sí, y tan orgulloso estaba de ello que se lo echaba en cara cada lunes y cada martes y, con frecuencia y aunque no viniera a cuento, solía llamarla ignorante, ofensa gravísima para mi madre, que se ponía como un basilisco.»²². Esta cita nos revela la índole de las relaciones familiares, es decir, la jerarquía familiar en cuya cúspide se encontraba el padre bruto. Alan Hoyle (1983) analiza al protagonista Pascual desde la perspectiva psicoanalítica, y considera que todo lo sucedido en la novela «gira en torno a la obsesión que tiene Pascual por demostrar su hombría procreando hijos o, cuando fracasa, recurriendo a la violencia.»²³. El planteamiento de Hoyle tiene su principio en el poder de la figura paterna lograda mediante violencia, por lo que Pascual ha ido formando su carácter siguiendo el modelo de su padre: «Ella le llamaba desgraciado y peludo, lo tachaba de hambriento y portugués, y él, como si esperara a oír esa palabra para golpearla, se sacaba el cinturón y la corría todo alrededor de la cocina hasta que se hartaba.»²⁴. El joven Pascual estaba consciente de las características negativas de sus padres, por lo que declara: «la verdad es que la vida en mi familia poco tenía de placentera»²⁵. La teoría de Freud afirma que todos los trastornos de la personalidad provienen de la niñez, y de algunas experiencias que el individuo tuvo en las épocas tempranas de su vida. Por consiguiente, creciendo en un ambiente así, durante sus años formativos, Pascual desarrolla el sentimiento de inferioridad, que luego, en su madurez, tratará de ocultar detrás de actos violentos que para él significarán la muestra de la hombría. Por eso, lo más importante para Pascual será conservar la dignidad masculina, manifestada en los contactos sociales. La masculinidad se, convierte así en «la única cualidad estimable de que está dotado el primitivo, y la atesora hasta un extremo grado de preocupación. Esta conciencia invade toda actividad

²² Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 38.

²³ Alan Hoyle: “*La familia de Pascual Duarte*: psicoanálisis de la historia”, Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Ediciones Istmo, Madrid, vol. II, 1983, p. 2.

²⁴ Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 38.

²⁵ *Ibíd.*, p. 39.

emprendida por Pascual.»²⁶. En conclusión, los personajes que circundan a Pascual desde su nacimiento son, según Ilie (1963) genuinamente primitivos, y lo primitivo es visible en los procesos mentales de los personajes, sus modos de vida y sus actividades físicas. Además, añade al respecto: «Pascual es el individuo que ejemplifica el tipo primitivo en sus respuestas emocionales y fisiológicas, y en sus relaciones sociales.», y este modo de conducta «es un extremismo en el que estados emocionales opuestos alternan en el control del individuo.»²⁷.

3.2.2. El marco familiar femenino

El medio familiar del individuo, en la mayoría de los casos, influye en la formación del carácter. Asimismo, aparte del padre, en el desarrollo de la personalidad de Pascual influyeron mucho los personajes femeninos de la novela. Por lo visto, a Pascual le atormenta mucho el ambiente en el que vive, y la desgracia que le acompaña a lo largo de su vida le convierte en un individuo rencoroso. Siendo un hombre rodeado principalmente de mujeres, se desquita siempre con alguna de las tres mujeres – madre, hermana Rosario y esposa Lola. Ellas forman un triángulo cerrado en cuyo centro se encuentra Pascual *impedido* de tomar el control sobre su propia vida. Según Pascual, ninguna de estas tres mujeres es tierna:

Tres mujeres hubieron de rodearme cuando Pascualillo nos abandonó; tres mujeres a las que por algún vínculo estaba unido, aunque a veces me encontrase tan extraño a ella como al primer desconocido que pasase, tan desligado de ellas como del resto del mundo, y de esas tres mujeres, ninguna, créame usted, ninguna, supo con su cariño o con sus modales hacerme más llevadera la pena de la muerte del hijo; al contrario, parecía como si se hubiesen puesto de acuerdo para amargarme la vida. Esas tres mujeres eran mi mujer, mi madre y mi hermana.²⁸

Lucie Personneaux (1977) analiza, de manera sencilla y detallada, la influencia del marco familiar sobre la formación de la personalidad de Pascual, principalmente la influencia de la madre a la que Pascual llegó a sentir profundo odio que lo llevó a matarla. El germen de este odio lo notamos en una escena de la muerte de su hermano menor, Mario: «Mi madre tampoco lloró la muerte de su hijo; secas debiera tener las entrañas una mujer con corazón tan duro que unas lágrimas no le quedaran siquiera para señalar la desgracia de la criatura...»²⁹. De ahí que, el papel clave en este proceso la tuvo una madre que «en nada corresponde con la imagen de *buena madre* que la sociedad de su tiempo le impone, una mujer hermosa, sana,

²⁶ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 50.

²⁷ *Ibíd.*, p. 40.

²⁸ Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 109.

²⁹ *Ibíd.*, p. 62.

limpia, dulce, cariñosa, llena de vida, de alegría y de virtudes.»³⁰. La madre de Pascual fue en todo contraria al modelo de una buena madre, lo que es notable en la descripción de la madre que nos ofrece el mismo Pascual:

Mi madre, al revés que mi padre, no era gruesa, aunque andaba muy bien de estatura; era larga y chupada y no tenía aspecto de buena salud, sino que por el contrario, tenía la tez cetrina y las mejillas hondas y toda la presencia o de estar tísica o de no andarle muy lejos; era también desabrida y violenta; tenía un humor que se daba a todos los diablos y un lenguaje en la boca que Dios le haya perdonado, porque blasfemaba las peores cosas a cada momento y por los más débiles motivos.³¹

Todos estos rasgos maternos, especialmente la manera del comportamiento, acentúa Personneaux (1977) han sido decisivos en la determinación de la relación madre-hijo, es decir, han imposibilitado el establecimiento de una relación sana entre ellos. Esta relación, sin embargo, afectó las futuras relaciones de Pascual con otros personajes femeninos de la novela, como por ejemplo, con su mujer Lola. La visión de su propia madre no encajaba en la imagen de una madre estereotipada, por lo que Pascual ha ido buscando esta imagen de madre estereotipada en otros personajes femeninos. Al respecto de su mujer, Lola, dice: «la mujer debía ser la madre, tenía la color morena, como todas, y una alegría en todo el cuerpo que mismo uno se sentía feliz al mirar para ella. Bien distinta era de mi madre y sin embargo, ¿por qué sería que tanto me la recordaba?»³², y en cuanto a su hermana Rosario añade: «La Rosario me demostró su cariño cuando volvió a la casa, para cuidarme, dejando al Estirao»³³. A lo largo de la vida, Pascual llega a odiar a su madre, y sin embargo, él mismo no sabe en qué momento dejó de amarla, es decir, empezó a verla como su enemigo: «Mucho me dio que pensar, en muchas veces, [...] el motivo de que a mi madre llegase a perderle la respeto [...], porque quería hacer un claro en la memoria que me dejase ver hacia qué tiempo dejó de ser una madre en mi corazón y hacia qué tiempo llegó después a convertírseme en un enemigo.»³⁴.

La hermana Rosario era la única que le comprendía, sin embargo, fue una más en la vida del protagonista que lo decepcionó, y que, según Pascual, era muy adelantada a su tiempo, «Rosario creció, llegó a ser casi una mocita, y en cuanto reparamos en ella dimos a

³⁰ Lucie Personneaux: “La búsqueda de la madre en *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela”, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1977, p. 569.

³¹ Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Debolsillo, 2004, pp. 36-37.

³² *Ibíd.*, p. 72.

³³ *Ibíd.*, p. 146.

³⁴ *Ibíd.*, p. 62.

observar que era más avisada que un lagarto, y como en mi familia nunca nos diera a nadie por hacer uso de los sesos [...] pronto la niña se hizo la reina de la casa y nos hacía andar a todos más derechos que varas.»³⁵. A pesar de ser tan inteligente termina prostituyéndose por influencia de Paco López el Estirao. Pascual siempre tenía una actitud protectora sobre ella, y quería protegerla del Estirao, y es precisamente, en los contactos con el Estirao cuando Pascual acude a los actos violentos. En las escenas con el Estirao, incluso, nos damos cuenta de la manifestación machista, que Ilie (1963) define como el rasgo principal de una sociedad primitiva: «¡Mira, Estirao! ¡Mira, Estirao! ¡Que soy muy hombre y que no me ando por las palabras! ¡No me tientes...! ¡No me tientes...!»³⁶. El Estirao es un mal hombre, que a lo largo de la novela, fomenta el sentimiento del odio en Pascual, además es el personaje – lazo, que aparte de unir ciertas escenas de la trama, une a dos personajes más apreciados por Pascual: su hermana y Lola. La cuestión es que él le causó grave daño a su hermana Rosario y después le hizo un hijo a su esposa Lola. A pesar de todo, la relación Pascual - Rosario tiene una constante a lo largo de la novela: «Mi hermana estaba pálida; la vida que llevaba dejaba su señal cruel por las ojeras. Yo la quería con ternura, con la misma ternura con la que ella me quería a mí.»³⁷.

Lola representaba para Pascual un nuevo comienzo. Pero nuevamente el destino se empeñó en hacerle desgraciado, porque la primera vez que Lola estuvo embarazada, abortó por la caída de una yegua. Asimismo la felicidad que sentía al casarse con Lola no le duró mucho: «Mala cosa es la desgracia, créame. La felicidad de aquellos dos días llegaba ya a extrañarme por lo completa que parecía.»³⁸. Lola embarazó por la segunda vez, y nació un hijo, sin embargo, el hijo murió a los once meses de vida por un resfriado. Toda su vida era un gran conjunto de sucesos desdichados. Por todas las tragedias sucedidas, Pascual decide abandonar su hogar, y se va de viaje. Después de dos años vuelve a casa y se encuentra con su mujer embarazada, y el padre es el Estirao, el hombre que Pascual tanto odia. De estos sucesos, sale la violencia de Pascual y profundo rencor hacia todos. Es así como Cela pone de relieve las características de una sociedad profundamente primitiva y llena de defectos.

³⁵ Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 46.

³⁶ *Ibíd.*, p. 50.

³⁷ *Ibíd.*, p. 119.

³⁸ *Ibíd.*, p. 87.

3.3. Gama de sentimientos

La familia de Pascual Duarte es una novela marcada por las acciones guiadas por emociones muy diferentes, pero expresadas con la misma pasión. La pasión impregna el abanico de los sentimientos: violencia, ternura, odio, miedo, machismo y honra. Sin embargo, la violencia es el sentimiento predominante en el desarrollo de la trama; es el aspecto fundamental de la obra y está presente constantemente en los pensamientos y las acciones del protagonista. Ilie (1963) nos ofrece un estudio detallado de la violencia que representa el aspecto esencial de la forma novelesca. De hecho, habla sobre la estética de la violencia, y opina que «la fealdad se convierte en Pascual Duarte en un modo de violencia, aunque como categoría estética general pertenezca más a los componentes pasivos que a los activos del arte.»³⁹. El crítico considera que en la estructura de la violencia existen tres tipos de elementos: feos, violentos y afectivos; y que la violencia es de alguna manera un modo de expresión: «Pascual ocupa una posición paradójica en su papel de protagonista-narrador. Por una parte debe empeñarse en una plena comunicación con el lector a fin de dar explicaciones coherentes de su pasada conducta. Por otra, es visto en relación activa con diversos personajes de la novela.»⁴⁰. Ilie en este caso apunta lo que ya hemos analizado hablando sobre la estructura, y se trata de la presencia de dos Pascuales, el uno que actúa de modo racional y reflexiona sobre sus actos pasados, y el otro que actúa de modo irracional y espontáneo que se deja llevar por la rabia. La existencia de dos Pascuales se refleja, además, en su conducta con Mario, su pequeño hermano, y así testificamos la transición de la violencia a la ternura: «¡Pobre Mario, y cómo agradecía, con sus ojos negrillos, los consuelos!»⁴¹. El sintagma *pobre Mario* muestra que Pascual compadecía con su hermano, por lo que Cela revela la posibilidad del protagonista de sentir la ternura tanto como el agravio. Las muestras de ternura revelan otra dimensión del protagonista, que va de mano con el sentimiento del miedo, cuando teme la muerte de su hijo Pascualillo: «Yo algunas veces me quedaba mirando como un inocente para Pascualillo, los ojos a los pocos minutos se me ponían arrasados por las lágrimas...»⁴². Estas actitudes, primero con Mario, y luego con Pascualillo, muestran que Pascual no es solamente capaz de sentir la rabia irracional, sino también, con la misma pasión, es capaz de mostrar las emociones que le hacen débil.

³⁹ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 56.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 62.

⁴¹ Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 58.

⁴² *Ibíd.*, p. 104.

La violencia representa, según lo destacado anteriormente, la esencia de la trama, y todos los acontecimientos giran alrededor de ella. Pero, ¿qué es lo que causa la violencia? El análisis de Lapuente (1992) sobre la violencia parte de tres tipos de la violencia: la violencia contra los animales, contra los objetos del mundo mecanizado y contra el hombre. La violencia contra el hombre es la más presente entre estos tipos y es la única que parte del odio profundo, principalmente, del odio hacia la madre. La violencia es la categoría que no se ve solamente relacionada con el sentimiento de odio, sino también con el concepto del machismo y la honra por lo que, de alguna manera, representa el punto de encuentro de todos los sentimientos, puesto que cualquier emoción sentida por Pascual, al final, culmina manifestándose en forma de violencia. Según el planteamiento de Lapuente (1992), en la relación Mario-Sr. Rafael, es la primera vez que Pascual tiene una reacción de tipo violento, sin embargo, esta vez la acción de la violencia se queda en el interior de Pascual: «por mi gloria le juro, que de no habérselo llevado Dios de mis alcances, me lo hubiera endiñado en cuanto hubiera tenido ocasión para ello.»⁴³. Otra clase de violencia, destaca el crítico, es relacionada con el sexo en la relación de Pascual-Lola. Precisamente en esta relación tenemos evidentes las reacciones machistas entrelazadas con los actos violentos: «de pie, a mi lado, estaba Lola, sus pechos subían y bajaban al respirar [...] Fue una lucha feroz. Derribada en tierra, sujeta, estaba más hermosa que nunca... Yo la agarré del pelo y la tenía bien sujeta a la tierra. Ella forcejeaba, se escurría... La mordí hasta la sangre, hasta que estuvo rendida y dócil como una yegua joven.»⁴⁴. La relación de Pascual con el Estirao está mostrada en una serie de episodios que poco a poco desarrollan el odio en el interior de Pascual. El odio nace principalmente porque el Estirao deshonoró a su hermana. Sin embargo, a Pascual no le importa tanto defender la honra de su hermana, como defender la suya propia. Los actos violentos, así, los encontramos a lo largo de la novela, en los encuentros de Pascual con El Estirao, y los sentimientos del odio hacia El Estirao culminan en un episodio de matanza: «El Estirao, haciendo un esfuerzo supremo, intentó echarme a un lado. Lo sujeté del cuello y lo hundí contra el suelo. [...] Pisé un poco más fuerte...Empezó a arrojar sangre por la boca. Cuando me levanté, se le fue la cabeza – sin fuerza – para un lado... »⁴⁵.

La violencia llega a su culminación en el episodio de matricidio. Según la idea de Personneaux (1977) esta culminación de la violencia está revelada en la lucha final con la

⁴³ Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 59.

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 67-68.

⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 151-152.

madre que además representa, después de muchos años de alejamiento y de la acumulación del odio, el primer encuentro táctil entre los dos. En otras palabras, la crítica asume que la lucha de muerte es a la vez la lucha erótica, y este episodio lo compara con el episodio erótico de Pascual con Lola en el entierro de su hermano Mario. El odio de Pascual hacia su madre iba avanzando lentamente a lo largo de la novela, y lo descubrimos en ciertas reflexiones de Pascual: «Mi madre sentía una insistente satisfacción en tentarme los genios, en los que el mal iba creciendo como las moscas al olor de los muertos. La bilis que tragué me envenenó el corazón y tan malos pensamientos llegaba por entonces a discurrir, que llegué a estar asustado de mi mismo coraje.»⁴⁶. Todos los sentimientos del odio que acumulaba a lo largo de su vida Pascual no pudo aguantarlos más, y por eso decidió liberarse de este cargo que llevaba por mucho tiempo en un acto de matricidio: «Había llegado la ocasión, la ocasión que tanto tiempo había estado esperando. [...] Fue en el momento mismo en que pude clavarle la hoja en la garganta...»⁴⁷. Al cometer este crimen, Pascual realmente se sintió liberado, la sensación que Cela expresó en las últimas líneas: «Cogí el campo y corrí, corrí sin descanso, durante horas enteras. El campo estaba fresco y una sensación como de alivio me corrió las venas. Podía respirar...»⁴⁸.

4. PABELLÓN DE REPOSO (1943)

Pabellón de reposo (1943), «inacción desde la confesión»⁴⁹, es la segunda novela de Camilo José Cela en la que, según el citado de Sotelo Vázquez, la acción como tal no existe.

⁴⁶ Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 176.

⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 179,182.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 182.

⁴⁹ Adolfo Sotelo Vázquez: “Camilo José Cela, perfiles de un escritor”, *Anuario de estudios celianos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, núm. 2, 2005, p. 157.

Es la novela marcada por la soledad de un grupo de enfermos que se encuentran en un *limbo*, concepto que en este sentido sirve para designar la condición en que se encuentra la gente detenida en el tiempo y el espacio, en obligada convivencia entre personas que no tienen nada en común más que su enfermedad. El tiempo parece ser lo único de lo que se preocupan los enfermos, y la omnipresencia de la muerte resulta ser su única realidad. Siendo éste su segunda novela, después del gran éxito del que gozó *La familia de Pascual Duarte*, Cela se encontró ante un gran reto de hacer otra novela de calidad indiscutible, pero esta vez, la novela debió tener nuevos rasgos innovadores e interesantes que mantuviera los lectores anteriores y también atrajera todo un nuevo tipo de público. En el proceso de escribir la novela, algunos críticos de *La familia de Pascual Duarte*, influyeron en el desarrollo de su narrativa. Cela dice al respecto

En *Pabellón de reposo* intenté hacer el anti-Pascual. Algún crítico dijo que el *Pascual Duarte* estaba muy bien, pero que había que verme en la piedra de toque del sosiego, de la inacción. Aunque no lo entendí mucho, como no soy amigo de polemizar, porque la discusión, como el amor y el afán de mando, me parece un claro signo de deficiencia mental, escribí *Pabellón de reposo*, que es una novela donde no pasa nada y donde no hay golpes, ni asesinatos, ni turbulentos amores, y sí tan sólo la mínima sangre necesaria para que el lector no pudiera llamarse a engaño y tomar por reumáticos o por luéticos a mis tuberculosos.⁵⁰

El proceso de contemplación sobre las palabras del crítico le ayudó a Cela a crear una novela estremecedora y sencilla en su forma estructural que con la descripción del discurrir de un encierro hospitalario y el argumento tan humano y contundente logra conmover a cualquier lector. La experiencia personal vivida por el propio escritor durante su estancia en el Sanatorio de Hoyo del Manzanares solamente profundiza los conceptos de la enfermedad y la soledad en relación con las evocaciones de los tiempos pasados.

4.1. Estructura divisional

El papel de Cela es, en esta novela, el de un pintor que con siete diferentes colores intenta dibujar un cuadro monótono, sin hacer visible la transición de un color a otro. Siete colores en este caso equivalen a los siete tuberculosos que cada día luchan con la enfermedad progresiva. Los convalecientes del sanatorio son como los colores que antes de ser usados para pintar se diferencian entre sí, pero una vez llevadas al lienzo son menos visibles las

⁵⁰ Camilo José Cela: “Algunas palabras al que leyere” En: Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, p. 24.

líneas separadoras. En otras palabras, los enfermos comparten la misma realidad monótona pintada de una constante presencia de la muerte, en la que el pasado y las posesiones materiales de los personajes pierden la importancia. El personaje del 52⁵¹ lo afirma: «¡Bien sabe Dios que yo me cambiaba ahora mismo por el cocinero! Le daba todo: mi título universitario, mis treinta y dos años, la casa que me dejaron mis padres en la costa...»⁵².

El objetivo de Cela fue conmover a los lectores mediante el concepto de alejamiento reflejado en la estructura divisional formada por dos partes prácticamente simétricos, y ambas partes consisten en siete capítulos introducidos por uno de los siete personajes principales. La aparición de los protagonistas es idéntica en ambas partes de la novela. En medio de esta estructura es interesante la técnica de introducción de los personajes que radica en el hecho de que los personajes no se introducen a sí mismos sino que nos enteramos en otros capítulos, mediante las reflexiones de otros personajes, de quien se trataba. Asimismo el primer capítulo lo inicia un hombre del 52 mediante cuyas reflexiones nos enteramos de su pasado y edad, de su amor hacia la escritura, pero no de su nombre y del número de la habitación. Las señas de su identidad sirven como un hilo que lo conecta con otros convalecientes, y la repetición de estas señas, por la boca de otros, ayuda al lector a identificarlo según el número de su habitación. De hecho, el personaje del 52 describe a la señorita del 37: «La señorita del 37 sigue teniendo sus pequeños tropiezos. [...] Lo que más teme es la soledad. Quedarse a solas la desazona, porque le saltan a la memoria todas las muchachas que ya murieron...»⁵³. Lo mismo ocurre viceversa: «El pobre 52 es un santo. Habla con una tristeza sin límites y sus ojos castaños brillan como empañados por las lágrimas.»⁵⁴.

Anteriormente destacamos que la novela se caracteriza por la inacción, y esta inacción se representa por medio de una estructura peculiar, y se refleja en ella a la vez. Es una categoría bastante discutida por los críticos, porque mientras los personajes son inactivos físicamente, existe la actividad pensativa en cada uno de ellos que indirectamente nos lleva a otra dimensión que es la dimensión de la condición mental de los convalecientes – un mundo a la vez tranquilizador y perturbador. Muchos críticos, Paul Ilie (1963), Alonso Zamora Vicente (1962), y John W. Kronik (1983) entre otros, analizan profundamente la presencia de

⁵¹ El número de las habitaciones del sanatorio en las que se encuentran los tísicos. Cada personajes tiene su habitación, y asimismo el número que sirve de identificación.

⁵² Camilo José Cela: *Pabellón de reposo*, Barcelona, Ediciones Orbis S.A., 1984, p. 29.

⁵³ *Ibíd.*, p. 37.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 41.

las distintas dimensiones de la novela. Cada uno de su manera habla de tres planos en los que se realiza la idea celiana. Aquí nos atendremos el análisis de Zamora Vicente (1962), que destaca, en primer lugar, el mundo de los enfermos, sus pensamientos revelados en primera persona. Los siguientes dos planos son las intromisiones del mundo de los sanos en la vida rutinaria y misteriosa del sanatorio y, por tercero, el mundo de los sanos en torno al sanatorio. Los tres planos están unidos mediante las reflexiones de los convalecientes, y dentro de cada plano estamos testificando a nuevos estados de conciencia. El tiempo de los enfermos transcurre en contemplación de la vida que sucede a su alrededor, y así recibimos la imagen de tres mundos exclusivamente por parte de ellos, una dimensión que Paul Ilie (1963) designa la profundidad psicológica. Precisamente esta dimensión tiene el papel de unir las realidades de los enfermos con las de los sanos. Muchos pensaríamos que monólogos interiores y flujos de conciencia de los convalecientes sirven para describir a los personajes pero Ilie indica «son antes procedimientos de introducción de elementos tales como tiempo, acción, análisis de situación y materiales panorámicos que contribuciones al desarrollo del carácter, más propicio a surgir a través del diálogo y la acción.»⁵⁵. Por lo tanto, se deduce que todos los monólogos interiores están en función de acción en medio de la lentitud espaciotemporal., y que además, unen tres aspectos novelescos: lo físico, lo psíquico y lo estructural. De ahí que la novela «revela una perfecta correspondencia entre el espacio físico en que se desarrolla, el estado psíquico de los personajes y la estructuración arquitectónica del texto.»⁵⁶.

4.2. Ausencia del tiempo

Pabellón de reposo merece llevar el título de uno de los fenómenos literarios más notables del siglo XX, y ¿por qué es eso? Señala Villanueva (1994) que este título merecen los autores que experimentan con la novela y cuya novela, de alguna manera, representó cierta transformación literaria. Durante los años 40 y 50 del siglo XX Cela experimentó con diferentes aspectos novelísticos, desde la técnica narrativa hasta la temática, sin embargo, la experimentación con las categorías espacio-temporales le situó en la lista al lado de distinguidos autores europeos, como son T. Mann, M. Proust y J. Joyce. La modificación temporal es una de las características de la novelística del siglo XX, o mejor dicho la *ausencia del tiempo*, y «esta nueva y creciente preocupación temporal, tiene mucho que ver con el

⁵⁵ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 78.

⁵⁶ John W. Kronik: “*Pabellón de reposo*: la inquietud narrativa de Camilo José Cela”, Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Ediciones Istmo, Madrid, vol. II, 1983, p. 105.

descrédito de la eternidad como pilar fundamental de la antigua concepción del hombre y su entorno.»⁵⁷. De ahí que el tiempo se vuelve la preocupación central, no solamente de Cela, sino de los convalecientes que residen en el sanatorio.

En *Pabellón de reposo* «no cabe hablar de *acción* o trama. Esto supone la ausencia de una sucesión de acontecimientos, lo que a su vez provoca la proscripción del tiempo cronológico.»⁵⁸ La categoría temporal prácticamente forma el meollo de la trama; según el planteamiento de Paul Ilie (1963) el tiempo cronológico casi no existe pero «se hace visible ante todo por su ausencia»⁵⁹. En otras palabras, aunque el tiempo no exista cronológicamente, existen ciertos hitos temporales que hacen visible la presencia del tiempo. Incluso, los tísicos mismos, que están tan preocupados por el paso del tiempo, ayudan que la categoría del tiempo adopta mayor fuerza.

En primer lugar, se nos dan los hitos temporales que marcan las estaciones del año en las que se encuentran los convalecientes. Destaca Ilie: «la parte primera tiene lugar al comienzo del verano; el intermedio, en agosto; la segunda parte, al empezar el otoño; el epílogo, en noviembre.»⁶⁰. Es siempre el personaje del 52 el que inicia la orientación estacional, y así tenemos representadas todas las estaciones del año, que además tienen un sentido simbólico, porque en el verano los personajes todavía no sienten los síntomas máximos de la enfermedad y guardan la esperanza de la recuperación; lo afirma el personaje del 52: «Pronto volveremos otra vez a la vida activa, al bufete, a la Redacción, a la tertulia con los amigos, y olvidaremos en seguida todo lo pasado. Sí, dos meses se van rápidamente, día tras día, y aunque a veces parezca como que tardan no hay que desesperar; dos meses solamente...»⁶¹. Como va pasando el tiempo hacia el invierno, la estación del año más desagradable, va también progresando la enfermedad, y con ella el estado psíquico que trae la desilusión y la desesperanza. El mismo personaje 52, que al principio, en el verano todavía guardaba la esperanza de su mejoramiento, en la segunda parte cambia su punto de vista por completo, y dice: «Me voy a volver loco de tristeza al verme claudicar sin ni siquiera fuerzas para asirme al tiempo que se ríe de mi espanto. [...] Y cada gota de sangre que ceden mis

⁵⁷ Darío Villanueva: *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1994, p. 40.

⁵⁸ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 80.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 84.

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ Camilo José Cela: *Pabellón de reposo*, Barcelona, Ediciones Orbis S.A., 1984, p. 34.

pulmones es un instante de vida que se escapa.»⁶². En estas pocas líneas no solamente testificamos al cambio del ánimo sino también a la presencia del tiempo que se vuelve tan presente y abrumador. Cela logra que el tiempo lo percibamos tan unido a los personajes, y a la vez tan constreñido, y así «evita hacer señas patentes al lector, prefiriendo disfrazarlas en las actitudes de los personajes, expresadas de acuerdo con el tema de la novela.»⁶³.

El empleo de diarios y cartas es uno de los métodos usado por Cela para dar la sensación de cronología, y según Ilie (1963), el tiempo se hace explícito. Además, los diarios y cartas les sirven a los convalecientes para plasmar sus sentimientos, experiencias y recuerdos. La señorita del 37 lleva el diario, y los días van desde el sábado 12 hasta el miércoles 23. Su diario en la segunda parte sigue el mismo patrón, es decir, nuevamente expresa sus pensamientos en un período de doce días, y van otra vez desde el sábado hasta el miércoles. En su diario ella expresa sus actitudes sobre diferentes aspectos de otros personajes, y dice: «Mi amigo el 52 dice que soy una romántica y una soñadora. No lo sé. Quien sí me parece soñador y romántico es él, con su sensible corazón.»⁶⁴. Aparte de expresar las emociones y ciertas convicciones, los tísicos reflexionan mucho sobre su declinante salud, es decir, «toman meticulosa nota de los ataques disneicos, los vómitos de sangre y la intensidad del color de las expectoraciones»⁶⁵, y, esto es precisamente evidente en el caso de la mujer del 37 cuando dice: «He vuelto a bajar de peso; esto no hay quien lo detenga. Debo estar horriblemente fea, tan delgada.»⁶⁶. Las habitaciones en los que se encuentran los personajes se parecen a cárceles, y ellos no tienen mucho que hacer, así que queda tiempo para reflexionar sobre sus vicisitudes fisiológicas. En cuanto a las cartas, las escriben dos personajes, el personaje C de la habitación número 11 y el personaje B del 2. Las cartas de estos personajes están dirigidas a diferentes destinatarios, así el personaje C le escribe cartas a su amada, y el personaje B le escribe cartas al señor don A.G., administrador de B.E.L.S.A. La simetría es, según Ilie (1963), uno de los tres principios estructurales, aparte de la simultaneidad y polaridad, y es evidente en la representación de los capítulos y frases que se equilibran entre sí, tanto en la primera como en la segunda parte. Además, la simetría es visible precisamente en estas cartas, porque cada carta de los personajes empieza con el

⁶² *Ibíd.*, pp. 115-116.

⁶³ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 85.

⁶⁴ Camilo José Cela: *Pabellón de reposo*, Barcelona, Ediciones Orbis S.A., 1984, p. 40.

⁶⁵ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 90.

⁶⁶ Camilo José Cela: *Pabellón de reposo*, Barcelona, Ediciones Orbis S.A., 1984, p. 43.

mismo sintagma, sin la mínima variación. Asimismo el personaje C empieza cada carta con *Amada mía de mi corazón*, y el personaje C empieza con *Amigo mío*. La estructura tan ordenada representa la monotonía formal, es decir, «tiene su réplica en el enloquecedor e inmutable ritmo del reposo.»⁶⁷.

La sensación del tiempo cronológico Cela lo consigue, además, con la antítesis pasado-presente. Ciertamente que los convalecientes pasan la mayoría de su tiempo encerrados en sus habitaciones, y con la ausencia de la acción tenemos también la ausencia del tiempo. Sin embargo, con las evocaciones de los tiempos pasados y con las intromisiones de la gente sana en el mundo de los enfermos tenemos la sensación de la acción, es decir, del tiempo. Por ejemplo, en el primer capítulo el personaje 52 describe quehaceres del cocinero, y así solamente tenemos las indicaciones de cierta acción: «Uno quisiera estar bueno y sano, como el cocinero, y pasear a la noche por los caminos, del brazo de las criadas. Las criadas son alegres, y en las noches de luna les gusta cantar los viejos aires cadenciosos de su país...»⁶⁸. Las indicaciones del tiempo/acción lo tenemos primero en una escena del presente: «El sol hace ya varias horas que ha traspasado los últimos tejados y los habitantes de la ciudad corren presurosos a abrir sus puertas, a esconderse dentro de las casas, a acicalarse como novios para lucir a la deslumbradora luz de las arañas de los *dancings*, de las *boites* de las Embajadas.»⁶⁹, y luego en una vuelta al pasado: «Tú estabas traspasada por la emoción —¡eras tan joven!— y veías venir el beso por el aire, dulcemente posado sobre las flores y sobre los sonidos...»⁷⁰. En conclusión, la ausencia de la acción acentúa principalmente la memoria de los tiempos en los que la acción sí existía. Y se trata de los tiempos pasados de cada uno de los enfermos, los tiempos en los que estaban sanos.

4.3. Dualidades

La novela se basa en variadas dualidades que de cierta forma sirven de hilo que une distintos aspectos de la novela, como es por ejemplo, el aspecto del tiempo, ya analizado, y los aspectos de la muerte y de la acción. En primer lugar tenemos la dualidad enfermedad – salud expresada por la boca del primer personaje del 52: «Uno quisiera estar bueno y sano,

⁶⁷ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 100.

⁶⁸ Camilo José Cela: *Pabellón de reposo*, Barcelona, Ediciones Orbis S.A., 1984, p. 29.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 63.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 158.

como el cocinero»⁷¹. La enfermedad y la salud representan dos polos completamente diferentes entre sí, por lo que Ilie (1963) utiliza este hecho para afirmar la presencia de la polaridad estructural, y dice: «la novela se compone de antitéticos modos de ser oscilantes de un extremo al otro»⁷². Claro está, el polo de la enfermedad es mucho más dominante en la novela, y puede ser por el hecho de que, según Kronik (1983), la novela «se publica precisamente en el año – 1944 – en que fue descubierta la estreptomycin y un siglo después de aquella época en que se consideró la tuberculosis como la más espiritual entre las enfermedades.»⁷³. La gente temía mucho a esta enfermedad, puesto que no existía la cura, y los infectados estaban obligados a vivir en una cuarentena, aislados del resto del mundo. La sensación de estar descomponiéndose, tanto física como psíquicamente, produce en los protagonistas de la novela el sentimiento de la desesperanza, y así similares sentimientos de todos los siete protagonistas crea un ambiente extremadamente pesimista y triste, al contrario del mundo de los sanos y del mundo natural en el que los pájaros vuelan y cantan. La enfermedad causa cierta marginalización espacial y social del individuo, por lo que la realidad que así comparten los enfermos, residentes del sanatorio, es ajena y difícil de entender a los que se encuentran fuera del sanatorio. El aislamiento está, incluso, presente entre los individuos del sanatorio que se diferencian entre sí por el número de la habitación en la que se encuentran; la habitación es como una cárcel. Y en este caso, hablamos incluso de la despersonalización de los individuos. La señorita del 40 expresa su miedo e incomodidad al respecto con este tipo de trato social: «Lo único que me preocupa, que me preocupa intensamente, abrumadoramente, es ir viendo mis pañuelos, mis combinaciones, mis blusas, mis medias, todas marcadas en rojo: «40», «40», «40», sin que hayan dejado escapar ni una sola. Es una obsesión que me persigue...»⁷⁴. Otros personajes como enfermeras, médicos son identificados por su profesión. A diferencia de ellos, los tísicos desde que ingresaron en el sanatorio, adoptaron el número de su habitación como su única señal de identificación.

Los convalecientes todo el tiempo pasan reflexionando sobre los aspectos, tanto positivos como negativos de la vida, y van ofreciendo su propio punto de vista. En esto reside la subjetividad de la narración. Cada imagen de la vida fuera del sanatorio o descripción de otros personajes parte de una visión personal de la vida, que es distinta de la visión objetiva

⁷¹ Camilo José Cela: *Pabellón de reposo*, Barcelona, Ediciones Orbis S.A., 1984, p. 29.

⁷² Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 101.

⁷³ *Ibíd.*, p.106.

⁷⁴ Camilo José Cela: *Pabellón de reposo*, Barcelona, Ediciones Orbis S.A., 1984, p. 59.

que se le presenta al lector en el intermedio. En el intermedio el autor nos ofrece cierto cuadro estadístico, donde los enfermos no son más que números, y donde aparte de este cuadro tenemos una descripción objetiva de la atmósfera del sanatorio. En contraste con la narración del intermedio están los convalecientes con sus visiones plenamente subjetivas, y en esto resta la dualidad subjetividad – objetividad.

La muerte es omnipresente en la realidad de los tísicos, y todos ellos viven temiendo a ella, según afirman ciertos personajes: «Si la muerte no hubiera arrojado la pluma lejos de la huesuda mano del 11, esta carta hubiera sido, probablemente, mucho más larga.»; «Insisto. La muerte llama, uno a uno, a todos los hombres y a las mujeres todas, sin olvidarse de uno solo»⁷⁵. Y así, la muerte se convierte en una preocupación constante, igual que el tiempo. La muerte y el tiempo están en cierta oposición puesto que con la muerte se le acaba el paso del tiempo al uno, sin embargo, en ciertos fragmentos textuales estos dos conceptos se ven unidos a base de un sentido metafísico, por ejemplo: «curado ya de mis heridas, pero convaleciente todavía – ¿por cuánto tiempo, Dios mío?– de una afección a los pulmones»⁷⁶. Esta pregunta – ¿por cuánto tiempo? – es, aparte de una desesperada súplica para la curación dirigida a Dios, una pregunta que implica la reflexión sobre el sentido de la vida, es decir, pone en cuestión la mera existencia de la categoría temporal. Resulta que no solamente el convaleciente, sino todos los humanos no tenemos el poder ni sobre el discurrir del tiempo ni sobre la muerte. Asimismo la muerte y el tiempo ya no se ven tan opuestos.

Por último, existen dos dualidades más: acción – reposo y presente – pasado, ambas ya parcialmente analizadas. Los convalecientes no actúan físicamente. Lo único que hacen es reflexionar sobre las palabras de los que sí actúan, y se trata de las enfermeras, los médicos y sirvientes: «Me dice la enfermera que parecía una figurita de marfil, con sus alabastrinas manos cruzadas sobre el regazo como en oración»⁷⁷. La dualidad acción – reposo es evidente en la descripción del mundo fuera del sanatorio: «Estuvimos un largo rato sin hablar, con las manos enlazadas y la imaginación volando como un pájaro sobre el alto muro poblado por la yedra.»⁷⁸. Y también en la siguiente escena: «Los pájaros se han reunido en bandadas y acuden piando a nuestros balcones, detrás de la vida, ingenuamente ignorantes de que la

⁷⁵ Camilo José Cela: *Pabellón de reposo*, Barcelona, Ediciones Orbis S.A., 1984, p. 165.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 171.

⁷⁷ Camilo José Cela: *Pabellón de reposo*, Barcelona, Ediciones Orbis S.A., 1984, p. 121.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 158.

muerte es lo único que podemos ofrecerles.»⁷⁹. Nuevamente destaca la omnipresencia de la muerte que penetra en cada segmento de la novela, viéndose unida a la dualidad presente-pasado. El presente y el pasado se diferencian entre sí en las emociones que producen. El presente es triste e inactivo mientras que el pasado provoca emociones de nostalgia y de cierto bienestar, como lo muestra el personaje del 52: « ¡Ah! ¿Cuándo será que yo vaya de nuevo a correr la cortina de mi cuarto de trabajo, aquella cortina de recio terciopelo azul oscuro, a cuyo amparo tan bien estaba, y fuera de la cual quedaba aquel mundo misterioso y entrañable de fábula y de poesía? Debo sobreponerme a la nostalgia.»⁸⁰.

Por lo visto, la novela es una representación de todos tipos de contrastes encarnados en siete protagonistas principales cuyas sendas vitales tienen el mismo fin: la muerte. De ahí que el ataúd es, según Kronik (1983) un leitmotiv principal de la obra. Hay momentos en los que los convalecientes se olvidan de su enfermedad, a menudo representados por los viajes mentales al pasado consolador, aún así el motivo del ataúd siempre parece interrumpir estos estados de tranquilidad: «No puedo, sin embargo, apartar de mí la idea de su cadáver, encerrado en esa funda enternecedora del ataúd.»⁸¹; «No puedo borrar hoy de mi recuerdo la idea de su cadáver, olvidadamente encerrado en su ataúd.»⁸². Ambas oraciones expresan la idea de la muerte, incluso, el orden de los motivos en las oraciones es casi idéntico, por lo que nuevamente encontramos la simetría. ¿De dónde la inspiración? En la biografía de Cela encontramos un dato relativo a la tuberculosis que nos informa de que el escritor, en un período determinado de su vida, también fue internado en un sanatorio antituberculoso. De ahí que la novela representa una experiencia personal ramificada en siete sendas diferentes mediante cuales Cela plasma, indirectamente, los temores una vez vividos como tísico.

⁷⁹ Ibíd., p. 161.

⁸⁰ Ibíd., p. 33.

⁸¹ Ibíd., p. 45.

⁸² Ibíd., p. 134.

5. NUEVAS ANDANZAS Y DESVENTURAS DE LAZARILLO DE TORMES (1944)

5.1. Antecedentes históricos

La historia del género picaresco empieza en el año 1554 con la publicación de la novela titulada *La vida de Lazarillo de Tormes*. Esta novela no solamente significó la introducción de un nuevo género literario sino que también con sus elementos extremadamente realistas, la narración en primera persona y la ideología moralizante anunció el progreso en el desarrollo de la crítica social. De hecho, la novela representó «el punto inicial de la moderna novela realista europea»⁸³. Desde entonces, ha sido estudiada por gran número de estudiosos, cuya atención ha sido atraída principalmente por su estructura abierta en cuyo centro está situado el pícaro con todas sus aventuras y desventuras en la trayectoria de un amo a otro. La trama de la novela picaresca, de esta manera, sigue los altibajos del pobre pícaro condenado a la vida en una sociedad insensible. La novela picaresca así resulta ser «una novela de búsqueda, de educación»⁸⁴ cuyos elementos paródicos acentúan la sistemática degradación del protagonista en el proceso de su desarrollo personal. En este viaje personal se nos ofrecen las notas autobiográficas como prueba de la veracidad documental, y esta veracidad tiende a ser el rasgo principal del todo el género picaresco.

Aparte de la dicha novela, conocemos en la historia literaria española otras obras también pertenecientes al género picaresco, que cobraron similar éxito. Destacamos solamente dos: *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y *La historia de la vida de Buscón* de Quevedo. Las dos novelas de igual manera usan los elementos autobiográficos y realistas, y hasta podríamos decir que amplían los elementos característicos de la novela picaresca. Los héroes de la picaresca, según el planteamiento de Gustavo Correa (1977), mediante una experiencia aleccionadora, se dan cuenta de la presencia de una realidad brutal, y a través de varias experiencias del mismo carácter pierdan su inocencia de niños. De hecho, las experiencias negativas adoptan el carácter de rito de iniciación al mundo malicioso. Rápidamente, pícaro toma conciencia de que se encuentra ante una sociedad hostil dominada por los engaños y las burlas a cada paso. La decaída de cada héroe picaresco reside en el

⁸³ Gustavo Correa: “El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana”, *Thesaurus*, vol. XXXII, núm. 1, 1977, p. 75.

⁸⁴ *Ibíd.*

hecho de buscar la manera de sobrevivir en un mundo tan malo, adoptando de esta manera los rasgos de éste, y convirtiéndose en el miembro de la sociedad que tanto disgusta. La novela picaresca presenta así, «una trayectoria de degradación interior del héroe que se halla relacionada con su propio pasado, con sus experiencias desmoralizadoras y con su enfrentamiento con un mundo difícil y engañoso. La respuesta del pícaro a su situación de inferioridad en el mundo social es la de convertirse en un burlador de los demás que utiliza armas de la disimulación y del fraude.»⁸⁵.

Claro está que a lo largo de la historia, y especialmente en la época contemporánea hubo casos de los escritores que hicieron un corto viaje de vuelta a la antigua tradición picaresca, ofreciéndonos su versión del heroísmo picaresco, como por ejemplo, Pío Baroja en sus *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901) y la trilogía *La lucha por la vida* (1904-1905). Sin embargo, nuestro objetivo no es ofrecer el análisis completo del desarrollo del género picaresco a lo largo de la historia literaria, tanto española como hispanoamericana, sino solamente sentar las bases para poder situar a Cela en este amplio contexto del desarrollo de la novela picaresca.

La aparición de *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), en la novela de posguerra, en España, establece una vinculación con la tradición picaresca, donde Cela «recrea un nuevo Lázaro, que se salva, como Felipín Centeno, de la desmoralización predeterminante de los héroes picarescos, si bien termina su vida en completa frustración.»⁸⁶ Según la idea de Correa (1977), Lázaro de Cela, igual que Lazarillo de Tormes, descubre poco a poco la malicia del mundo que lo rodea. Este viaje tanto físico como de conciencia está siendo realizado por los diferentes lugares de España y mediante diversos contactos sociales. Lo común a ambos Lázaros es la condición material, o en otras palabras dicho, la condición de «una privación física que le obliga a la continua búsqueda de un bienestar que nunca llegará a realizarse.»⁸⁷ Es el típico rasgo del héroe picaresco que en un nivel más alto, hasta representa el sentido de la vida de pícaro tradicional. Cada vez que el protagonista emprende un viaje, es porque tiene hambre o porque le ocurre cierta cosa con su amo. Si no fuera por el deseo de mejorar su condición material, se quedaría por el resto de su vida en un sitio, viviendo una vida sedentaria. Pero siendo condenado a la búsqueda de una vida mejor,

⁸⁵ Gustavo Correa: "El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana", *Thesaurus*, vol. XXXII, núm. 1, 1977, p. 79.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 87.

⁸⁷ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 113.

es posible indicar que «el camino es visto como una forma de condena, contra el propio albedrío, infligida por el desarraigo y la inseguridad.»⁸⁸.

5.2. Elementos picarescos

Antes de presentar los rasgos generales de la novela picaresca debemos explicar el significado de la palabra *pícaro*. Zamora Vicente (2002) afirma que la palabra apareció por primera vez en textos de hacia 1541 y 1547, y que la interpretación más antigua la pone en relación con el latín *pica*, lo que en traducción significaría *miserable*. Existen también otras interpretaciones del sentido de la palabra, como por ejemplo, el *mendigo*, el *ladrón*, el *desharrapado*, pero todas son sinónimos que determinan una pobre persona obligada a hurtar para sobrevivir en la sociedad que le tocó vivir. El pícaro es el protagonista de cada novela perteneciente al género picaresco. A pesar de ser reconocibles por el personaje del pícaro, las novelas del dicho género tienen en común la estructura novelística y el estilo similar.

Las novelas picarescas suelen ser divididas en tratados/capítulos. Asimismo la novela de Cela se divide estructuralmente en nueve tratados, mediante los cuales seguimos la trayectoria de la vida de Lázaro, en forma autobiográfica. Nos enteramos de su origen y de los amos que ha cambiado durante su vida, en sus aventuras por España. Así dividida, la novela nos facilita la introspección en las etapas de la vida del héroe picaresco, y de modo cronológico. Cada tratado, por su estilo de escritura, puede ser leído independientemente del resto de la novela. No obstante representando una de las etapas del viaje del protagonista, está en la unión con los otros tratados.

El estilo «se apoya en la lengua hablada y no en la escrita, lo cual imparte un tono coloquial a los *tratados* [...] siguiendo el patrón de su remoto antepasado del siglo XVI.»⁸⁹, lo cual significa que el objetivo de Cela ha sido darnos la fiel representación de la primera novela picaresca. Efectivamente, igual que ocurre en la novela del siglo XVI, al principio del libro Cela titula los tratados y anuncia, en una frase, que va a suceder en el determinado tratado. Además, existen otros rasgos que muestran la fiel representación del protagonista Lázaro del libro de Arcipreste de Hita, y lo afirma Gustavo Correa:

Lázaro cuenta su historia en un estilo directo y de confianza, en un lenguaje preciso y de cuño coloquial. Su individualidad y singularidad existencial quedan destacadas por su personal visión

⁸⁸ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 113.

⁸⁹ Rosa M. Cabrera: “El pícaro en las literaturas hispánicas”, *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1968, p. 168.

de dentro hacia afuera, en sus varias etapas de niño, de adolescente y de adulto, frente al ambiente que lo rodea, como también por el punto de vista de otros personajes en relación con él.⁹⁰

5.2.1. El pícaro Lazarillo

La cuestión del pícaro reside en su forma peculiar de ofrecer la visión deformada de la realidad que le circunda. Su vida puede ser dividida en dos períodos claves: la niñez y la madurez. Todas las acciones el pícaro las comienza en su primera edad pero las escribe en sus últimos años. Estos últimos años están representados por la desilusión, es decir, el pícaro ya no es tan ingenuo como había sido antes: «...por ello el cinismo con que todos suelen comenzar narrando sus orígenes y las costumbres abominables de sus progenitores, no es imputable a los años pícaros, sino al escepticismo, experiencia y total desprecio de toda noción moral de los años maduros.»⁹¹ Lazarillo no tiene mucha noción sobre sus orígenes, lo que muestra evidente analogía con *La vida de Lazarillo de Tormes* del año 1554. Nunca conoció a sus padres pero sabe de ellos gracias a lo que los otros le habían dicho de ellos. Asimismo de manera insegura menciona a su madre que «los más de los autores coinciden en que se llamaba Rosa de nombre y López de apellido y en que era una moza garrida, de lozana color y carnes abundantes...»⁹². La mención irónica de su padre nos hace entender que el pobre Lazarillo no tiene ni idea quién podría ser su padre y así tenemos cierta representación cómica de los *potenciales padres*: un recaudador de contribuciones, Chubasco «santanderino y mala persona»⁹³, Froilán Quinteiro, y don Serafín Serrano «un confitero que era concejal»⁹⁴ que según Lázaro, tiene más posibilidades de ser su padre que cualquier otro. Esta representación de sus orígenes, al principio de la novela, cautiva el interés de los lectores principalmente por el estilo sencillo y gracioso de introducir al protagonista.

Los orígenes de Lázaro, aunque parezcan irrelevantes a primera vista, son los que determinan el futuro de Lazarillo antes de nacimiento. Su vida está condenada a la inseguridad, el hecho que parte del saber acerca de sus padres. Su pasado es tan inseguro

⁹⁰ Gustavo Correa: "El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana", Thesaurus, vol. XXXII, núm. 1, 1977, p. 76.

⁹¹ José María de Cossío: "Prólogo a *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*" En: Camilo José Cela: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1970, p. 15.

⁹² Camilo José Cela: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1970, p. 32.

⁹³ *Ibíd.*, p. 33.

⁹⁴ *Ibíd.*

como su presente y su futuro. Esta orfandad del pícaro es sólo una de sus características que es fuertemente asociada con la soledad frente al mundo: «al principio sentí el primer miedo de mi vida al no ver cerca de mí persona alguna a quien mirar, o amo o amigo con quien hablar, o patrón, en fin, que me arreara una tunda o me escupiera una saliva»⁹⁵. Asimismo de principio sentimos compasión por el personaje de pícaro. Las características mencionadas son la causa del bajo nivel económico y social: «y así hoy me encuentro pobre como los topes, después de que por mis manos pasaron a lo largo de mi vida buenas pesetas, siendo lo más grave que a ellas no se pegó ninguna, ni a mi bolsillo tampoco...»⁹⁶. Todas estas condiciones se ven entrelazadas en la vida de pícaro, asimismo por causa de baja condición económica el pícaro Lazarillo se encuentra en la margen de la vida social. La marginalidad del pícaro así resulta ser uno de los problemas principales en la novela y la razón por la que incesantemente busca compañeros y lugares donde se sentiría cómodo y aceptado: «el sitio donde dormía estaba lleno de humedad, y por las mañanas tenía la voz como tomada y a veces casi ni se me entendían las palabras, de ronco como llegué a estar»⁹⁷. En medio de todas estas desventajas existe una característica positiva que desarrollan todos los pícaros, como el resultado de tener una vida difícil, y se trata de la capacidad de adaptación. Lazarillo está consciente de las cosas que le suceden y sabe que esto no es el prototipo de una vida decente. A pesar de eso no se queja mucho y suele aceptar la realidad tal como es: «pero las cosas son cómo están hechas, y así y no de otra forma hay que tomarlas»⁹⁸; «a las ropas y a los cueros se me pegó un olor a droga que me acompañó hasta que me di aire, y aunque al principio me molestaba un poco y me hacía estornudar, después me fui acostumbrando, y a lo último casi ni lo notaba.»⁹⁹.

Lazarillo pasa una vida difícil, y de esto no hay duda, pero incluso en este vaivén de desventajas, el pícaro no se deja llevar por desánimo. Con la marginalidad, la soledad y la falta de dinero el pícaro sigue teniendo la conciencia de lo bueno y lo malo: «Que robar y gastar es lo que deja: pobreza y amargor.»¹⁰⁰. A través de esta corta línea está expresada la idea moralizante de la novela. El protagonista, aunque destinado a tener una vida difícil, sabe razonar y separar lo bueno de lo malo. Es interesante la manera de la que Rosa M. Cabrera

⁹⁵ Camilo José Cela: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1970, p. 53.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 65.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 181.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 58.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 180.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 65.

(1968) reflexiona sobre la relación entre el autor y su criatura, e indica que siempre ha de buscarse la relación entre esos dos. Afirma que «muchos personajes y prototipos de la literatura han sido forjados por la mente del autor, en creación de su propia fantasía, o los ha tomado de la realidad circundante, transformándolos en criaturas de perfiles originales y perdurables.»¹⁰¹. Si hemos de apoyar la convicción de esta crítica diríamos que Lazarillo creado por parte de Cela revela ciertas características de su propia vida, es decir, mediante el pícaro Lazarillo el escritor articula su punto de vista sobre la sociedad española.

5.2.2. Caricaturas de ambiente y tipos sociales

La visión del ambiente picaresco nos está ofrecida por parte del pícaro Lazarillo. Las aventuras por las que pasa y la gente que conoce indican el carácter del ambiente tanto natural como social. Esta visión que los lectores recibimos, es una visión deformada del mundo, según el análisis de J.M. Cossío: «...esta visión deformada del mundo es el punto de tangencia de la novela picaresca con lo que el arte literario se llama realismo, y claro es que si la visión concedemos que es, como sin duda es, deformada, se pasa de realista, aunque por el lado contrario del idealismo entendido a lo vulgar y corriente.»¹⁰² Ahora estamos ante un dilema - ¿es la novela picaresca una novela realista o antirealista? Es una novela realista, aún así, la realidad representada en ella parece ser una caricatura, y por ésta razón puede parecernos que las aventuras por las que pasa el pícaro tienen cierto aspecto inverosímil.

¿Cómo es el ambiente del pícaro Lazarillo? Desde el principio, con la cuestión de los orígenes, Cela quiso proyectarnos la imagen de la sociedad, del mundo lleno de engaños y burlas. Estamos ante un ambiente injusto que nos hace sentir compasión por Lazarillo, cuyo primer recuerdo de niñez es la imagen de estar agarrado a la teta de una cabra, su madre adoptiva. Los primeros contactos con el mundo social le hacen ver la insensibilidad de éste. Al contrario, el mundo natural no parece ser tan hostil hacia él. La naturaleza está en oposición con la sociedad. Ella es domada y serena: «el primer recuerdo de mi niñez me coloca agarrado a la teta de una cabra, mi madre adoptiva, la que me dio su calor cuando horro de calor estaba, su leche cuando hambriento andaba y sus inclinaciones, cuando

¹⁰¹ Rosa M. Cabrera: “El pícaro en las literaturas hispánicas”, Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, México, El Colegio de México, 1968, p. 163.

¹⁰² José María de Cossío: “Prólogo a *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*” En: Camilo José Cela: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1970, p. 13.

inclinarme era fácil de tierno y mamón como era.»¹⁰³. Precisamente esta escena nos puede parecer un poco inverosímil por éste carácter bondadoso de la naturaleza. Pronto Lazarillo sale *del seno de la naturaleza* y se confronta con la crueldad del mundo humano, es decir, de la sociedad. El ambiente social es propicio a la delincuencia y necesidad de valerse por sí mismo. A lo largo de sus aventuras Lazarillo llega en contacto con distintos personajes, unos mejores y otros peores, que poco a poco van construyendo su imagen negativa sobre la sociedad. Los amos son, en mayoría, responsables de las desgracias del pícaro. Ellos le enseñan robar y engañar no solamente a otros, sino también a sus prójimos. Pero, también hubo amos que le mostraron la parte menos desagradable de la vida, y por los que, incluso llegó a sentir, cierto grado de amor. Por esto podemos constatar que el diapasón de las características de los amos es bastante amplio, lo que veremos a continuación.

Los pastores son los primeros representantes de la sociedad que encontramos en la novela. La cabra cuyo leche Lazarillo bebía fue la cabra de estos pastores, y cuando se enteraron no sintieron compasión por el pobre niño sino que lo golpearon. Fue por primera vez que Lazarillo pensó en cambiar el sitio: «Después de recibir los palos y pasarme la noche llorando a moco tendido, empezó a cobijar mi mente la idea de la fuga...»¹⁰⁴. Los pastores son, en este caso, representantes de la sociedad baja, y su manera de tratar al pícaro puede significar dos cosas: su propia insatisfacción con la vida, a causa de la pobreza, o su maldad y falta de comprensión. Sea como sea, los pastores fueron los primeros que le condenaron a Lazarillo a llevar una vida marginal.

Luego vienen tres personas viejas que resultaron ser unos músicos. Muy pronto Lazarillo se hizo amigos con ellos, y ellos lo aceptaron en su cuadrilla. Claro está, como le ocurre a cualquier pícaro de las conocidas novelas, muy pronto el pícaro se da cuenta de que no son tan buenos como le parecieron a la primera vista: «los artistas no eran tan espirituales como a primera vista parecían y sí, en cambio hombres prácticos y sagaces y sobradamente acostumbrados a salir gananciosos en la empeñada y eterna lucha con los días.»¹⁰⁵. Estos músicos abusaron de la ingenuidad del pícaro, y le robaron lo que honestamente había ganado:

¹⁰³ Camilo José Cela: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1970, p. 35.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 41.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 63.

...cuando uno es tierno como yo era entonces, comete con frecuencia la más necias imprevisiones, y una de ellas – la que lloré en Lumbrales – fue la de creer honrados y cumplidores a los hombres hechos y derechos, cuando la experiencia viene después a aconsejar que la honradez y el buen cumplimiento no son cosas de la edad ni de estado alguno del alma o cuerpo y sí virtudes tan escasas como deben ser ya los leones por nuestros montes.¹⁰⁶

El señor David y sus amigos son el típico ejemplo de la hipocresía social. A primera vista se mostraban como unas personas cultas, refinadas, con una saber amplio sobre el mundo, pero después de un tiempo que pasaron con el pícaro se iba revelando su verdadero carácter: «En cuanto me consideraron como paje o criado olvidaron su refinada y estudiada manera de hablar y se mostraron tan soeces y juradores como mis antiguos amos, forma natural que abandonaban en cuanto volvían a encararse con un extraño...»¹⁰⁷. Estos músicos, le sirven a Cela, para lanzar una crítica no solamente a la sociedad de la novela, sino a la sociedad española, porque la hipocresía es una característica común de las sociedades contemporáneas. La hipocresía es como un medio que le sirve al individuo a conseguir los escalones más altos en la sociedad. La gente hipócrita no tiene conciencia y no le importa si hacen daño a cualquier persona siempre que puedan aprovecharse de la situación.

A diferencia de los músicos, aparece, en el siguiente tratado, el penitente Felipe con el que el pícaro encuentra la paz. Felipe es un hombre culto que sabe muchas cosas. Tiene mucha experiencia y con sus frases, casi filosóficas, le aconseja al pícaro durante el período que pasan juntos. Felipe alaba mucho el agua y la considera necesaria para todos aspectos de la vida. Él vive con la naturaleza, la misma naturaleza que antes describimos como serena y domada: « - Pues no te internes en tu vida por las montañas; sigue el curso de las aguas y procura siempre no caminar por sus bordes cuando tan anchos sean ya que vadearlas resulte difícil.»¹⁰⁸. De la manera indirecta Cela quiere insinuar que los hombres que viven con la naturaleza son contemplativos y espirituales a diferencia de los que viven solamente para acumular los bienes materiales: «Al principio de escuchar sus filosofías me pareció el penitente Felipe, no sólo hombre de raro saber – que por tal siempre lo tuve -, sino también espíritu serio y contemplativo, como a un hombre de ciencia corresponde y poco amigo de hacer mofa de las imperfecciones ajenas...»¹⁰⁹. En esta relación entre el pícaro Lazarillo y el penitente Felipe encontramos algo nuevo que no aparece en otras novelas picarescas. Según el

¹⁰⁶ Camilo José Cela: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1970, p. 78.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 63.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 84.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 88.

planteamiento de José M.^a de Cossío existe una escena en la novela que es destacada como «una prueba del poder corrosivo»¹¹⁰ del nuevo factor que tiene la novela de Cela a diferencia de otras novelas picarescas. Se trata de la muerte del penitente Felipe y la visión de su cadáver. Es una escena tétrica que nos hace sentir de nuevo la compasión por el protagonista. Principalmente, porque el penitente resultó ser la única persona a la que Lazarillo podía confiar y sentirse protegido. La introspección en la mente de Lazarillo, justo después de la muerte del penitente, nos muestra una combinación de emociones mixtas, y principalmente de las emociones, que al principio, habíamos destacado como los rasgos principales del héroe picaresco. Lázaro siente lástima de sí mismo:

Nunca tuve padre a quien querer, ni amigo – fuera del penitente señor Felipe – por quien llorar en su desgracia, y entonces – Dios sabe si como presintiendo la soledad que para siempre ya mi espíritu no había de dejar – se volcó mi sentimiento como una torrentera, y mi pena tan doliente llegó a ser, que a poco me mata lo que tan malherida dejó mi voluntad: la muerte de mi amo, una de las dos únicas personas de bien con las que en mis días me tropecé.¹¹¹

Las personas del ambiente picaresco buscan diferentes maneras de ganarse la vida, puesto que el hambre es la que incita todas las acciones llevadas por los personajes. Asimismo conocemos al señor Pierre y la señorita Violette que usan gimnasia como medio de ganarse la vida. La señorita Violette «que era por lo que se veía la que mandaba, tales vergajazos – y en medio de carcajadas tales – me arreaba...»¹¹². Igual que su marido, era estricta, y a veces violenta. El señor Pierre era el amo de todos - de la señorita Marie, de la señorita Madeleine – y el marido de la señorita Violette. Era «fuerte como un roble y andaba siempre en camiseta, aunque hiciera mucho frío. Tenía unos músculos tremendos en los brazos, y cuando veía una rama algo recia, la tentaba...»¹¹³. Ellos son un grupo de personas que viven juntos para poder ganarse la vida, pero en realidad, no se soportan mutuamente. Todo lo que hacen lo hacen por dinero y estas relaciones interpersonales de la novela se basan en lo material y en el deseo de prosperar.

La cuestión social forma la vértebra de la novela. La crítica dirigida a la sociedad, que a menudo va dirigida de manera indirecta, es posible detectar en cada tratado. La sociedad presentada la forman personas insensibles, dispuestos a aburrirse a cada pobre e ineptos de

¹¹⁰ José María de Cossío: “Prólogo a *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*” En: Camilo José Cela: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1970, p. 20.

¹¹¹ Camilo José Cela: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1970, p. 107.

¹¹² *Ibíd.*, p. 130.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 133.

ayudar cuando ante ellos aparece una petición de ayuda, por parte de cualquiera: «Y tan crueles son, que si tiene hambre le llaman vago, y si le falta el sentido, le tiran piedras; con lo que siempre resulta que en cada pueblo de España hay un hombre en los huesos al que apedrean los mozos, llaman tonto a las mujeres y dicen los demás hombres que lo que quiere es vivir sin trabajar»¹¹⁴. Añade también: «Me metí en el pueblo y pedí de comer; nada me dieron; me llamaron haragán y me achucharon los perros.»¹¹⁵. Incluso, en las situaciones cuando Lázaro no se lo pedía nada a nadie, y solamente estaba sentado en la plaza, la gente lo miraba con desprecio:

Tiré paso a pasito para la plaza de la Constitución y me senté a la puerta, aún cerrada, de don Roque Sartén. La gente me miraba al pasar – las mujeres camino de la fuente y los hombres arreando a las mulas hacia el campo [...] Me miró el hombre con cara de asombro y se dio media vuelta sin dejar de volver la cabeza de vez en cuando, quizá por ver la traza que yo tenía.¹¹⁶

Asimismo la novela abunda en ejemplos que lanzan una crítica social. Es interesante como Cossío (1970) analiza este aspecto social de la novela. Lo lleva a unos niveles más altos, y hace comparación con la novela picaresca del siglo XVII. Indica que el tema del hambre, adopta nuevo rasgo en la novela de Cela y de Baroja, y que este tema no puede ser observado solamente desde el punto de vista social, sino más bien, se convierte en una preocupación política. Así lo dice Cossío: «La sensibilidad ha cambiado radicalmente y el tema capital de la picaresca, el hambre, que antes podía tratarse jovialmente y ser objeto de risa y algazara en una sociedad férreamente asentada sobre jerarquías de riqueza y poder inmovibles, hoy es no menos que el tema central de la preocupación política.»¹¹⁷.

Afirmación que Lázaro nos da, a través de su experiencia, de un mundo injusto e insensible, nos sirve no sólo para crear la imagen de la sociedad, o para conocer mejor al protagonista, sino también para entender mejor las relaciones interpersonales que existen en la novela. Es cierto que los músicos se comportaron mal con el pobre Lázaro y se quedaron con todo el dinero robado, pero más adelante en la novela, Cela nos presenta el reencuentro del señor David, uno de los músicos, con Lázaro, y ahí nos damos cuenta de que los tres músicos

¹¹⁴ Camilo José Cela: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1970, p. 98.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 220.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 174.

¹¹⁷ José María de Cossío: “Prólogo a *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*” En: Camilo José Cela: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1970, p. 18.

incluso se pelearon entre sí y se separaron por el dinero y por lo que le habían hecho a Lázaro. De hecho, este suceso se nos presenta para darnos cierto tipo de moraleja.

La historia de Lázaro termina en un cuartel, que según el protagonista, al principio se encontraba allí «como pienso que han de encontrarse los mirlos y los jilgueros al llegar a la jaula.»¹¹⁸. Aunque a lo largo de la novela, en ocasiones, pudimos tener las sensaciones del humor y de la ligereza, al cabo de la novela, la voz de Lázaro se vuelve triste y contundente a la vez. Ahora es un hombre viejo con mucha más experiencia, y los años pasados son como una carga en su espalda. Resume la vida después del cuartel: «después empezó la segunda parte de mi vida. Pasé por momentos buenos y por instantes malos; conocí días felices y semanas desgraciadas..., y llegué paso a pasito, a lo que hoy soy.»¹¹⁹. Al final de la obra, el autor nos deja con la sensación de que habrá una segunda parte, no obstante, Lázaro nos convence de que no hay sentido relatarlo todo: «Contar el camino, ¿para qué? Fue la espinosa senda de todos quienes conocí...»¹²⁰.

¹¹⁸ Camilo José Cela: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1970, p. 228.

¹¹⁹ *Ibíd.*

¹²⁰ *Ibíd.*

6. LA COLMENA (1951)

La trama de *La colmena* (1951) se desarrolla en el Madrid del año 1942, un Madrid sucio, pobre y miserable, en el período de tres días. Cela remeda fenómeno cuya forma puede encontrarse en la naturaleza, y se trata de la colmena. Usa el concepto de la colmena para modelar la colmena humana, que en sus términos representa «una calle ciudadana rebosante de gente.»¹²¹. ¿De qué manera Cela consigue la imagen de la colmena en el mundo de los humanos? La principal sensación de la colmena humana, Cela la consigue con los saltos de un personaje al otro, y de una situación a la otra. El tiempo y el espacio son comunes a casi todos los personajes, lo que quiere decir que, aunque los personajes no se conozcan, los lugares que visitan y el tiempo en el que viven les unen, y así se crea una sensación de conexión. Gracias a ello la gran ciudad de Madrid aparece tan pequeña como la colmena.

6.1. Estructura cinematográfica

La colmena es una novela distinguida por «el numeroso vaivén de personajes, personajes en bullicio, yendo, viniendo, desviviéndose, arrastrando su cansancio y su desgana durante unas horas por una gran ciudad...»¹²². Este movimiento lo realizan 296 personajes en la estructura externa compuesta de seis capítulos y un epílogo. La estructura interna consiste en el uso del procedimiento de la cámara que pone el zoom en cada uno de los individuos, y así Cela «relaciona personas y lugares por medio de la trama y después fragmenta el curso de la acción desordenando su cronología.»¹²³. Los individuos que parecen estar en el primer plano resultan ser solamente unas celdas de la gran colmena llamada Madrid. Asimismo, como una película en cinemascopio, se crea la sensación de una perspectiva amplia. Además la complejidad novelesca reside en la multiplicidad de perspectivas, es decir, en las visiones variadas de una muchedumbre en movimiento. La *cámara* nos puede ofrecer una visión objetiva del hecho ocurrido, pero también puede poner en primer plano distintas visiones de lo ocurrido, y dejarnos con una duda, y es precisamente lo que Cela hace cuando tiene la *cámara en sus manos*. El objetivo es proyectar una imagen general de la ciudad de aquella época, por lo que a menudo importan más las actitudes sobre cierto suceso que el suceso mismo. De ahí que «cada variación focal debilita la perspectiva objetiva e impone una tensión psicológica al

¹²¹ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 122.

¹²² Alonso Zamora Vicente: *Camilo José Cela: acercamiento a un escritor*, Madrid, Editorial Gredos, 1962, p. 52.

¹²³ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 123.

lector que ha de valorar el suceso. El resultado es que el lector se concentra no en la escena misma, sino en los modos de verla. El objeto visto resulta ya menos importante que el cómo es visto este objeto.»¹²⁴. Resulta que los individuos sirven para dar su punto de vista de la situación, y así influyen en la manera de la que el lector va a interpretar lo ocurrido. La escena de la novela en la que un hombre no tiene dinero para pagar su café es el principal ejemplo de esta técnica. Primero el narrador inicia la escena diciendo: «Uno de los hombres que, de codos sobre el velador, ya sabéis, se sujeta la pálida frente con la mano – triste y amarga la mirada, preocupada y como sobrecogida la expresión –, habla con el camarero. Trata de sonreír con dulzura, parece un niño abandonado que pide agua en una casa del camino.»¹²⁵. La situación objetiva nos presenta Luis, el echador, cuando le relata a la dueña Rosa lo ocurrido: «Señorita, dice Pepe que aquel señor no quiere pagar.»¹²⁶. Doña Rosa sin una pizca de piedad ordena que saquen ese hombre a la calle. La escena vista la relatan los presentes en el Café y así el acontecimiento avanza mediante los diálogos de distintos individuos que ofrecen sus propios puntos de vista. La señorita Elvira es uno de los individuos que ofrece su punto de vista, y dice: «¡Pobre chico! A lo mejor no ha comido en todo el día, doña Rosa.»¹²⁷. Ella simpatiza con el hombre. Pero la opinión de otros personajes no es tan suave, sino mucho más cruel, como es en el caso de doña Pura, la mujer de don Pablo: «El que trabaje que se tome su café y hasta un bollo suizo si le da la gana; pero el que no trabaje..., ¡pues mira! El que no trabaja no es digno de compasión; los demás no vivimos del aire.»¹²⁸. Asimismo con solamente una escena, es decir, una acción novelesca Cela afecta un determinado número de personajes que al final resultan dar cierto desarrollo argumental.

6.2. Espacio-temporalidad

Existe un elemento de la novela moderna que Villanueva (1994) denomina la *reducción temporal* en el cine, y afirma que el cine se basa en el presente, igual que la trama de *La colmena*, que no abarca los pasados ni los futuros de los personajes. Igual que en el cine, Cela excluye el pasado y solamente se concentra en el presente contemplado. El uso de la *reducción temporal* es frecuente en la novela española de posguerra. Ahora bien, el tiempo es

¹²⁴ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 125.

¹²⁵ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 26.

¹²⁶ *Ibíd.*

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 29.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 31.

unido al espacio, por lo que hablamos del marco espacio-temporal. La trama sucede en la ciudad de Madrid durante el período de tres o cuatro días, y todos los personajes comparten este marco espacio-temporal, de ahí que «mediante la conjunción de la ubicuidad, la forma espacial, el simultaneísmo y, frecuentemente, la reducción temporal, el narrador puede llevar adelante la novela de protagonismo múltiple, la unanimista o la *novela de ciudad*»¹²⁹. Visión similar a esta viene de Ilie (1963) que considera Madrid como el protagonista de la novela, y afirma: «incluso cuando los personajes se hallan en primer término, sus sombras se mezclan con las de las farolas callejeras y las casas que les sirven de fondo. [...] La fisonomía de la ciudad son sus calles, rasgos lineales y confusos en los que se reflejan los entreverados propósitos de intereses y caminos encontrados.»¹³⁰ El motivo de la *calle*, como parte esencial de la ciudad, parece ser un leitmotiv de la novela: «Martín Marco se para ante los escaparates de una tienda de lavabos que hay en la Calle de Sagasta»¹³¹; «una bocanada de frío cae por la calle de Manuel Silvela y a Martín le asalta la duda de que va pensando tonterías»¹³²; «con una calle en el centro y una estatua en el Retiro»¹³³; «es hija de una portera de la calle de Lagasca»¹³⁴. Madrid representa no solamente el marco espacial sino también uno de los principales personajes, que está unido a la categoría temporal caracterizada por la simultaneidad, incluso destaca Villanueva (1994) que se trata de un simultaneísmo temático, contrapuntístico y musical, y además casi todas las acciones son coincidentes en la trama.

6.3. Principales rasgos temáticos

La colmena mediante tres vertientes – la estructura, el estilo, la temática – pone en primer plano la colectividad social. La base de la estructura, ya mencionada, es el protagonismo colectivo. El autor pone escasa atención a la psicología de los personajes que a menudo son convertidos en muñecos. En cuanto al estilo testificamos al pleno dominio del lenguaje en sus más variados registros. Ello es el resultado de la presencia variada de los personajes. Por fin, en el aspecto temático de la novela nos encontramos ante una reiteración de situaciones en las que hambre, dinero, sexo y humor negro se entrelazan de forma

¹²⁹ Darío Villanueva: *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1994, p. 58.

¹³⁰ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 132-133.

¹³¹ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 57.

¹³² *Ibíd.*, p. 58.

¹³³ *Ibíd.*, p. 61.

¹³⁴ *Ibíd.*, pp. 61-62.

inseparable. A causa de ciertas condiciones sociales somos testigos de la alienación de los personajes. Y deducimos la idea central que es la miseria y el miedo de la posguerra española ante la que el lector se queda un poco escandalizado.

6.3.1. Supervivencia diaria

La sociedad madrileña de posguerra es pobre, y la pobreza se convierte en la problemática principal de la novela. Otras desgracias a las que se enfrenta la gente son el mero producto de la pobreza extrema. Aunque la pobreza predomina, hay gente acomodada en esta sociedad que a menudo suele ser hipócrita.

El personaje de Martín Marco, un «paliducho, desmedrado, con el pantalón desflecado y la americana raída»¹³⁵ que deambula por las calles de Madrid, anuncia el tema de la pobreza en la escena de la salida del Café, después de que no pudo pagar su café. Esta anunciación al tema de la pobreza es notable en la siguiente línea: «Martín Marco, el hombre que no ha pagado el café y que mira la ciudad como un niño enfermo y acosado, mete las manos en los bolsillos del pantalón.»¹³⁶. Él es el símbolo de la miseria madrileña y en cualquier lugar que aparece le tratan mal y recibe ofensas, como por ejemplo en la conversación con el camarero que le dice: «Váyase por ahí. Aquí no vuelva a arrimar.»¹³⁷. El aspecto pobre de Martín Cela lo destaca de distintos modos, a veces, un sólo adverbio *lentamente* indica el estado económico en el que se encuentra, y la oposición con respecto a otros personajes acomodados, puesto que otros a menudo están de prisa, impacientes por llegar a sus destinos. Marco no tiene ningún destino anteriormente elegido: «Martín Marco tira lentamente por el bulevar abajo, camino de Santa Bárbara.»¹³⁸; «Martin Marco sigue caminando... »¹³⁹; «Martín Marco vaga por la ciudad sin querer irse a la cama.»¹⁴⁰. Este vagabundaje de Martín Marco tiene un sentido importante en la novela. Siendo una persona sin vivienda permanente se convierte en una figura constante de la calle, y ya que todo tipo de gente pasa por la calle él resulta ser un testigo constante y a través de sus ojos vemos la sociedad tal como es, llena de pobreza y humillaciones. Martín Marco se encuentra con una jovencita con la que comparte la misma

¹³⁵ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 53.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 54.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 53.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 54.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 60.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 168.

realidad pobre manifestada en su forma de vestir: «Es jovencita y muy mona. No va bien vestida. Debe de ser una sombrerera; las sombrereras tienen todas un aire casi distinguido»¹⁴¹.

El motivo de la pobreza no viene siempre expresado en forma directa, sino también en relación con el dinero, o incluso, la riqueza, como un punto opuesto. Doña Rosa es el ejemplo de la persona rica, es más, «la mujer es riquísima»¹⁴². La casa donde está el Café es suya y cada día personas de distinto nivel económico visitan su Café. Tanta gente pasa por su Café que doña Rosa puede permitirse a echar a cualquier persona fuera, lo que hace con Martín Marco. Es depreciable y no siente lástima por nadie lo que es notable en manera de opinar y de comportarse con la gente pobre: «Dile a Pepe que ya sabe: a la calle con suavidad, y en la acera, dos patadas bien dadas donde se tercié. ¡Pues nos ha merengao!»¹⁴³. La apariencia física de doña Rosa es como una caricatura acompañada por ese carácter insensible:

Doña Rosa tiene la cara llena de manchas, parece que está siempre mudando la piel como un lagarto. Cuando está pensativa, se distrae y se saca virutas de la cara, largas a veces como tiras de serpentinas. Después vuelve a la realidad y se pasea otra vez, para arriba y para bajo, sonriendo a los clientes, a los que odia en el fondo, con sus dientecillos renegridos, llenos de basura.¹⁴⁴

Todo lo que sucede alrededor del Café termina siendo contado en él, por lo que doña Rosa está al tanto de todo. Las vidas se entrelazan en el Café bajo una nube del humo del tabaco, y en las descripciones del Café conocemos distintas personas y sus formas de sobrevivir a diario: «Los clientes de los Cafés son gentes que creen que las cosas pasan porque sí, que no merece la pena poner remedio a nada. En el de doña Rosa, todos fuman y los más meditan, a solas, sobre las pobres, amables, entrañables cosas que les llenan o les vacían la vida entera.»¹⁴⁵. Doña Rosa es una figura constante que invita sus clientes a cambio de actitud lo que afirma la primera frase de la novela atribuida precisamente a doña Rosa: «No perdamos la perspectiva: yo ya estoy harta de decirlo, es lo único importante.»¹⁴⁶. La mujer como ella tiene unas actitudes firmes, y con sus opiniones crudas suele lastimar a otra gente, por lo que todos la definen como una persona insensible.

¹⁴¹ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 54.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 47.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 27.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 10.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 11.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 9.

A pesar de esta división en los pobres y los ricos, la sociedad madrileña de posguerra no puede ser analizada en blanco y negro. Realmente hay de todo. No todas las personas con dinero son engreídas e impasibles. De todas formas, en muchos casos resulta que la gente se cree superior a los demás si posee más dinero que los otros. Pablo Alonso «un muchacho joven, con cierto aire deportivo de moderno hombre de negocios...»¹⁴⁷ no parece un chico malo pero teniendo dinero tiene control sobre ciertos aspectos de la vida. El dinero que posee le ayuda con las chicas, y parece que el dinero es el medio con el que consigue el amor de las muchachas, en especial, de Laura: «- Sí, Pablo. El abrigo me queda muy bien, ya verás cómo te gusto. Pablo Alonso sonríe con la sonrisa de buey benévolo del hombre que tiene las mujeres no por la cara, sino por la cartera.»¹⁴⁸. Por otra parte, se muestra el lado sensible de Pablo Alonso en el acto de proveer el alojamiento al vagabundo más conocido de la ciudad, a Martín Marco, que resulta ser su viejo amigo. Esta relación amistosa entre Pablo Alonso y Martín Marco, la relación entre un rico y un pobre, no es mutua sino está formada por dos polos diferentes: uno que da y otro que recibe. Esta relación asimismo sirve para acentuar la importancia de dinero en las relaciones sociales. La posición económica baja implica la falta de amigos, y de las novias mientras la posición económica alta implica la compañía de muchos.

La pobreza se refleja en el hecho de que la mayoría de los individuos de la novela pasan hambre. Por misma razón la novela abunda en frases que acentúan la necesidad por la comida: «Yo creo que cuando se tiene la barriga vacía todo sabe a té.»¹⁴⁹; «La pobre es una sentimental que se echó a la vida para no morir de hambre.»¹⁵⁰, etcétera. Principalmente destaca la señorita Elvira que «lleva una vida perra, una vida que, bien mirado, ni merecía la pena vivirla. No hace nada eso es cierto, pero por no hacer nada, ni come siquiera. Lee novelas, va al Café, se fuma algún que otro tritón y está a lo que caiga.»¹⁵¹. La señorita Elvira es una prostituta que ha sido obligada a elegir esta vida para no morir de hambre. Es buena pero pobre y enferma. En una escena que detalladamente describe la pesadilla que Elvira tuvo una noche, le sirve a Cela para visualizar mejor los miedos que le agobian a la pobre prostituta. La pesadilla trata de una lucha incesante con un gato, y las cosas que suceden

¹⁴⁷ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 61.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 66.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 205.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 29.

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 14.

durante esta lucha se pueden interpretar en su vida real, como por ejemplo, la lucha con el gato igual puede significar una lucha constante con el hambre: «El gato se cuela, como un fantasma, coge del vientre a la señorita Elvira, le lame la barriga y se ríe a grandes carcajadas, unas carcajadas que sobrecogen el ánimo.»¹⁵². Así vemos que el autor incluso se sirve de sueños para acentuar la profunda miseria de unos seres.

A lo largo de la novela las cuestiones de la pobreza y de la humillación están expresadas mediante distintas situaciones sociales. La supervivencia diaria asimismo no solamente consiste en satisfacer las necesidades humanas primarias sino también en confrontarse con la sociedad insensible. La gente insensible puede dañar al individuo más que el hambre, puesto que los pobres dependen de la misericordia de los ricos. Son frecuentes las escenas que indican la pobreza que *corre* por las calles de la ciudad. Destacamos a un niño que se desgañitaba ante la puerta de una taberna: «Esgraciáito aquel que come el pan por manila ajena; siempre mirando a la cara si la ponen mala o buena.»¹⁵³. Las palabras pronunciadas por parte del niño expresan la profunda sensación del humano cuya existencia depende de la compasión humana. La atmósfera indigente culmina en la reacción de la gente que se encontraba en la taberna: «De la taberna le tiran un par de perras y tres o cuatro aceitunas que el niño recoge del suelo, muy de prisa. El niño es vivaracho como un insecto, morenillo, canijo. Va descalzo y con el pecho al aire, y representa tener unos seis años.»¹⁵⁴. Escenas como ésta, especialmente el uso del paradigma *le tiran...* ponen de relieve la falta de la solidaridad entre los ciudadanos. Cada individuo se preocupa por sus problemas y pocas veces alguien nota la miseria del otro. Hace falta que uno empiece a gritar para que otros le ayuden. En muchas ocasiones, asimismo en esta, «la pluma de Cela guarda siempre un poco de simpatía por la víctima, lo que en definitiva, no sirve más que para acentuar a nuestros ojos su tragedia.»¹⁵⁵.

Los madrileños pobres buscan distintas maneras de ganarse la vida pero en este intento de sobrevivir en la *jungla* llamada la sociedad madrileña muchos a menudo aparentan ser algo lo que no son. De esta manera esperan conseguir el respeto de otra gente, pero tarde o temprano sale a la vista lo que ocultan. El personaje de don Leonardo Meléndez es el típico ejemplo de este tipo de personas. Él aparenta que es un hombre de negocios pero en verdad es

¹⁵² Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 162.

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 57.

¹⁵⁴ *Ibíd.*

¹⁵⁵ Domingo Ynduráin: *Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica -Grupo Editorial Grijalbo, 1981, p. 400.

un hombre pobre que vive a costa ajena. El oficio de don Leonardo consiste en vender cosas de mal uso, y estas vendas a menudo salen mal: «Don Leonardo es un punto que vive del sable y de planear negocios que después nunca salen.»¹⁵⁶. En pocas palabras estafa a quien puede. Es uno de los hombres que frecuenta el prostíbulo de doña Jesusa, lo que muestra su falta de moral y su carácter superficial. Está al tanto de todo y disfruta escuchando sobre la desgracia de los otros. Don Roque Moisés Vázquez, el marido de doña Visi (hermana de doña Rosa) no se diferencia mucho de don Leonardo, es más, «según su cuñada, es una de las peores personas del mundo.»¹⁵⁷. Él igualmente frecuenta el prostíbulo y se cree el más inteligente y el más honrado cuando en verdad sólo humilla a los otros, principalmente a su mujer: «Don Roque está cada día que pasa más convencido de que su mujer es tonta.»¹⁵⁸. Don Leonardo, tanto como don Roque son representantes de la hipocresía social.

Son muchos los que quieren conseguir grandes cosas y ganar mucho dinero con poco trabajo. A veces hay gente que tiene suerte y que con no hacer nada logra mucho o engaña a los otros como don Leonardo. Pero incluso hay gente honrada que no tiene suerte, y que por mucho que se esfuerce no logra nada. La mayoría de las personas son acompañadas por la desgracia y no por la suerte, como es el caso de don Jaime Arce que es «un hombre honrado y de mala suerte, de mala pata en esto del dinero.»¹⁵⁹. Él se metió en un negocio donde lo engañaron y se quedó sin un real. Estos casos aislados muestran la injusticia social que a menudo es la causa de que la gente pierda la perspectiva y la esperanza. Además, esta sociedad madrileña de posguerra es caracterizada por profunda crisis, imposibilidad de encontrar un trabajo decente. Don Jaime Arce «se hubiera puesto a trabajar en cualquier cosa, en lo primero que saliese, pero no salía nada que mereciese la pena y se pasaba el día en el café, con la cabeza apoyada en el respaldo de peluche, mirando para los dorados del techo...»¹⁶⁰. Por esta razón decimos que en la novela predomina la miseria, y precisamente esta situación social difícil que imposibilita una vida decente nos lleva al tema del sexo que se convierte en medio de ganarse la vida especialmente en el caso de la prostitución.

¹⁵⁶ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 10.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 95.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 108.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁶⁰ *Ibíd.*

6.3.2. Distintas facetas de sexualidad

Las alusiones al sexo, los actos sexuales, la prostitución, hasta la cuestión de la homosexualidad forman la parte integral de la novela. En la mayoría de los casos las relaciones entre los hombres y las mujeres se basan en el mero placer corporal. Los hombres engañan a las mujeres y destruyen sus esperanzas sobre un amor ideal, como lo indica la cita del texto: «Cientos y cientos de bachilleres caen en el íntimo, en el sublime y delicadísimo vicio solitario. Y algunas docenas de muchachas esperan – ¿qué esperan, Dios mío?, ¿por qué las tienen tan engañadas? – con la mente llena de dorados sueños.»¹⁶¹. Sobre las cuestiones entre los hombres y las mujeres Cela habla por boca de los personajes. Por ejemplo, en la conversación entre la doña Pura y una amiga gruesa se saca a la luz la opinión del propio autor acerca de la falta de decencia en la sociedad española: «Sí, a mí también me parece que hay poca decencia. Eso viene de las piscinas; no lo dude, antes no éramos así...»¹⁶². En pocos casos el sexo es medio de expresar los sentimientos amorosos. Predominan las situaciones en las que el sexo no es más que un medio de ganarse la vida.

La prostitución representaba uno de los temas tabúes en la época de posguerra. La relación entre el dinero y el sexo toma su forma precisamente en el acto de prostituirse. Es una de las consecuencias más notables de la pobreza. Muchos hombres de la novela, incluso maridos, usan el servicio que ofrecen las prostitutas. A menudo la razón principal por la que frecuentan el prostíbulo de doña Jesusa es la relación fría que tienen con sus mujeres, es decir, el distanciamiento entre las parejas matrimoniales. Las mujeres deciden vender su cuerpo por diferentes razones, algunas porque quieren curar a su novio, y otras, porque así se ganan la vida, pero en el fondo de estas razones siempre es el dinero. Victorita, una chica de dieciocho años, Elvira, y Dorita, mujer de 40 años, llegan a prostituirse por distintos motivos. La prostitución, en el caso de Elvira, es un oficio con el que se gana la vida. Empezó a prostituirse para no morir de hambre. Ella es una mujer sola, y muchas personas tienen una opinión degradante de ella, pero existe un hombre, don Leoncio Maestre, que no la considera como una cualquiera sino una chica fina que ha tenido problemas a lo largo de su vida: «...es evidente que la señorita Elvira no es una cualquiera, se le ve en la cara. La señorita Elvira es una chica fina, de buena familia, que ha tenido algún disgusto con los suyos, se ha largado y

¹⁶¹ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 183.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 42.

ha hecho bien, ¡qué caramba!»¹⁶³. De todos modos, una visión positiva de ella no le libera del agobiante sentimiento de alienación. A diferencia de ella, Victorita decide prostituirse para ayudarle a su novio a curarse de la tuberculosis. Con el dinero que gana le compra los medicamentos y la comida. Ella no siente lástima de sí misma, como Elvira, y está dispuesta a sacrificarse por la salvación de su novio. Por último destaca Dorita que tuvo una vida muy difícil. Con dieciséis años se enamoró de un seminarista que se acostó con ella, y ella quedó embarazada. Al darle luz al hijo, el seminarista la dejó, y la familia la echó de la casa. Estaba sola, vagando por los pueblos y el pobre hijo estaba condenado a morir. Después de toda esta desgracia ella llegó a Madrid, y empezó a prostituirse. Venía clientela de todo tipo, y una vez, uno de los clientes, don Nicolás de Pablos le ofreció matrimonio. Esto no fue una suerte puesto que don Nicolás tenía una opinión degradante de las mujeres, y decía: «-Lo que yo quiero - decía don Nicolás a su sobrino Pedrito - es una cachonda con arrobos que me haga gozar, ¿me entiendes?, una tía apretada que tenga a donde agarrarse. Todo lo demás son monsergas y juegos florales.»¹⁶⁴. Dorita dio tres hijos a su marido, pero los tres nacieron muertos. Finalmente la dejó porque era masón. Dorita volvió al prostíbulo pero con su apariencia física de 40 años poco podía ganar, y no conseguía una clientela fija. Estas tres mujeres, con diferentes experiencias, y distintas trayectorias terminan en el mismo lugar sometándose a la voluntad de los hombres para poder sobrevivir. Esto se llama la miseria profunda, y al final, no se diferencian en mucho.

La homosexualidad es otra faceta de las relaciones íntimas, que durante el régimen franquista era la más condenada y lo afirma la pareja homosexual de Julián Suárez Sobrón, un hombre de cincuenta y tres años, y José Giménez Figueras, un hombre de cuarenta y seis años que terminan en una cárcel por haber sido homosexuales. Ellos no entienden este acto de policía y se consideran unos hombres honrados: «-¡Ay! ¿A mí por qué se me detiene? Yo soy ciudadano honrado que no se mete con nadie, yo tengo la documentación en regla.»¹⁶⁵. Durante los primeros momentos de su detención están confundidos pero muy pronto entienden la razón de su detención, y además, llegan a conocer la injusticia que la policía cometió:

En la celda donde los encerraron, una habitación inmensa, cuadrada, de techo bajo, malalumbrada por una bombilla de quince bujías metida en una jaula de alambre, al principio

¹⁶³ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 85.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 232.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 106.

nose veía nada. Después, al cabo de un rato, cuando ya la vista empezó a acostumbrarse, el señor Suárez y Pepe, el Astilla, fueron viendo algunas caras conocidas, maricas pobres, descuidados, tomadores del dos, sablistas de oficio, gente que siempre andaba dando tumbos como unapeonza, sin levantar jamás cabeza.¹⁶⁶

La obsesión por el sexo salta de todas páginas de la novela. El amor existe en forma brutal y depravada. Innumerables casos de personas cuyas relaciones se basan inclusivamente en la satisfacción de la concupiscencia corporal, solamente acentúa la miseria y la falta de la moral de aquella época. La gente es hipócrita, se muestra honrada y juzga a los otros mientras cae en todo tipo de vicios. Zamora Vicente afirma: « ¿Amor? Animalidad, escuetamente enunciada, aunque esconda un rescoldo de sentimientos.»¹⁶⁷ Muchas personas suelen declarar amor, pero lo que más importa es el anhelo sexual. En la sociedad dominada por la hipocresía existen principios sociales extremadamente contradictorios. Por una parte, las relaciones sexuales realizadas sin un lazo matrimonial significan la *condena* de la sociedad. Por otra parte, los hombres casados frecuentan a menudo los prostíbulos, y no hacen mucho caso a sus mujeres. El sexo, en la mayoría de los casos «adquiere un desagradable carácter de brutalidad, de sucio instrumento de la podredumbre humana»¹⁶⁸ muy notable en la siguiente escena cuando Petrita, la criada de Filo le permite a Celestino Ortiz, el dueño de un bar, que abuse de ella en cambio de dinero:

Cuando Celestino Ortiz se metió en la trastienda, a encender la luz, Petrita lo abordó.

-Oiga, ¿yo valgo veintidós pesetas? Celestino no entendió la pregunta.

-¿Eh?

-Que si yo valgo veintidós pesetas.

A Celestino Ortiz se le subió la sangre a la cabeza.

-¡Tú vales un imperio!

-¿Y veintidós pesetas?

Celestino Ortiz se abalanzó sobre la muchacha.¹⁶⁹

Las relaciones amorosas son principalmente guiadas por la atracción física y por el dinero. Asimismo son caracterizadas por la carencia de una profundidad espiritual. Pablo Alonso y Laurita son la pareja que sobrevive a base de la satisfacción corporal. Pablo Alonso es el que domina en la relación. Laurita suele mostrar celos porque está ciegamente enamorada de Pablo Alonso, y esto es visible cuando dice: «Pero a mí no me importa nada

¹⁶⁶ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 107.

¹⁶⁷ Alonso Zamora Vicente: *Camilo José Cela: acercamiento a un escritor*, Madrid, Editorial Gredos, 1962, p.60.

¹⁶⁸ Domingo Ynduráin: *Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica -Grupo Editorial Grijalbo, 1981, p. 400.

¹⁶⁹ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 224.

que seas un cardo.»¹⁷⁰. Es obvio que este amor surge del hecho de que ella es una joven ingenua de diecinueve años, incluso pobre, que con Pablo Alonso llegó a conocer otra parte de la vida. Mientras ella está tan loca por él, él solamente espera el momento en el que la dejará: «Pablo Alonso, mientras se bebía el café, se empezó a dar cuenta de que se aburría al lado de Laurita. Muy mona, muy atractiva, muy cariñosa, incluso muy fiel, pero muy poco variada.»¹⁷¹. Pablo Alonso suele declarar el amor a su novia Laurita, pero en estas declaraciones amorosas se nota el principal objetivo que quiere alcanzar - satisfacer su necesidad sexual. Laurita todo el tiempo busca de Pablo una confirmación de que su relación durará. En esto vemos la típica característica femenina de buscar el idealismo en las relaciones amorosas. En cuanto al acto sexual Laurita no le prohíbe nada a Pablo, sino igualmente que él muestra satisfacción:

Pablo y Laurita están ya solos.

-¿No me dejarás nunca, Pablo?

-Nunca, Laurita.

La muchacha es feliz, incluso muy feliz. Allá en el fondo de su corazón, sin embargo, se levanta como una inconcreta, como una ligera sombra de duda. La muchacha se desnuda, lentamente, mientras mira al hombre con los ojos tristes, como una colegiala interna.

-¿Nunca, de verdad?

-Nunca, ya lo verás.

La pareja se besa de pie, ante el espejo del armario. Los pechos de Laurita se aplastan un poco contra la chaqueta del hombre.

-Me da vergüenza, Pablo. Pablo se ríe.¹⁷²

En medio de una sociedad dominada por las más bajas pasiones, y las prostitutas del más variado nivel, Filo logra conservar su dignidad viviendo una vida decente siendo buena esposa a su marido Roberto, y buena madre a sus cinco hijos. Filo y don Roberto son el matrimonio que según el planteamiento de Ynduráin (1981) puede ser considerado como el mejor ejemplo del matrimonio cristiano por la relación tan limpia y moral que tienen. Ellos pasan su vida trabajando y cuidando por su familia. Destacamos el matiz del sexo en su habitación con diferencia de otros con respecto a la lujuria carnal. Puesto que Filo y don Roberto son una pareja madura es casi imposible que sientan el mismo deseo sexual como en el noviazgo, pero en una escena nos damos cuenta de que el amor de los dos, después de tantos años estando casados, ha alcanzado un nivel más alto expresado en sutiles declaraciones de amor, o en ciertos gestos, como es por ejemplo una simple preparación de la comida: «Don Roberto besó a su mujer en la mejilla. – ¿Me quieres mucho? – Mucho,

¹⁷⁰ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 100.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 100.

¹⁷² *Ibíd.*, p. 171.

Roberto, ya lo sabes tú. El matrimonio cenó sopa, chicharros fritos y un plátano.»¹⁷³. Sobre su relación sexual nos enteramos en las líneas que demuestran un nivel espiritual puesto que ambos son ya de una apariencia desgastada, de todos modos siguen igualmente atraídos uno por el otro:

El matrimonio se besa con cierta pericia. Al cabo de los años, don Roberto y Filo han descubierto un mundo casi ilimitado. Filo tiene las mejillas sonrosadas, casi arrebatadas. [...] Don Roberto se quita las gafas, las mete en el estuche y las pone sobre la mesa de noche, al lado del vaso de agua, que tiene dentro, como un misterioso pez, la dentadura postiza.

-No te quites el camisón, te puedes enfriar.

-No me importa, lo que quiero es gustarte. Filo sonríe, casi con picardía.

-¿Te gusto aún?

-Mucho, cada día me gustas más.

-¿Qué te pasa?

-Me parecía que lloraba un niño.

-No, hija, están dormiditos. Sigue...¹⁷⁴

Especialmente por estas tan variadas escenas del deseo sexual afirma Ilie (1963) que *La colmena* es, entre las novelas de Cela, más explícita en sus consideraciones éticas.

6.3.3. Sombra de la guerra

Todos los aspectos sociales destacados hasta ahora – el hambre, la vulgaridad, la pobreza, la hipocresía – hacen que el lector adopte una actitud crítica hacia todo ello, e igualmente que Cela, encuentre la verdadera imagen del Madrid posterior a la guerra. La guerra lo único que dejó es la miseria en distintos segmentos de la vida evidente en la conducta de los individuos. El individuo se encuentra completamente unido al marco espacio-temporal, y mediante las situaciones diversas se nos descubre el hombre corriente en su ambiente cotidiano caracterizado por las miserias económicas y morales. El mismo Cela lo afirma en su nota a la primera edición: «Mi novela *La colmena*, primer libro de la serie *Caminos inciertos*, no es otra cosa que un pálido reflejo, que una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad.»¹⁷⁵. La vida cotidiana de los personajes está llena de dolores y desequilibrios mentales, y todo a causa de la guerra. Cela, en ningún momento, no trata de embellecer la realidad sino representarla tal como es, desordenada y formada por ciertos puntos de reencuentro que hoy existen y mañana se pierden otra vez en el tumulto de gente, pensamientos y emociones.

¹⁷³ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, pp. 142-143.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 178.

¹⁷⁵ Camilo José Cela: *La colmena*, Barcelona, Editorial HMB, 1983, p. 7.

La guerra trajo muchas desgracias a la sociedad madrileña. La gente está alienada y se lleva por las más bajas pasiones. En esta sociedad la gente pierde la perspectiva, y se vuelve despreciable e hipócrita. Son pocos los que logran salvarse de la vulgaridad. Los recuerdos de la guerra agobian a los habitantes de Madrid. La mayoría está afectada por desánimo, y se mueve solitaria en medio de una sociedad callosa. Las consecuencias de la guerra son visibles en: la dificultad de encontrar un trabajo decente - «la gente tiene que comer y si no encuentra trabajo, pues ha de apañárselas como pueda.»¹⁷⁶; el gran número de viudas cuyos maridos murieron a causa de la guerra - «En la calle de Santa Engracia [...] tiene su casa doña Celia Vecino, viuda de Cortés. Su marido, don Obdulio Cortés López, del comercio, había muerto después de la guerra, a consecuencia, según decía la escuela del ABC, de los padecimientos sufridos durante el dominio rojo.»¹⁷⁷; la orfandad - «Tiene trece años [...]. Se llama Mercedes Olivar Vallejo, sus amigas le llaman Merche. La familia le desapareció con la guerra, unos muertos, otros emigrados.»¹⁷⁸. La guerra, por mucho que sea un hecho pasado, persiste en la vida cotidiana de los personajes a través de los medios de comunicación, especialmente mediante los periódicos que los personajes leen a diario en el Café de doña Rosa: «...lo que pasa es que ahora la gente se pone a hacer cola para las noticias, como si no hubiera otra cosa más importante para hacer.»¹⁷⁹. Algunos personajes no necesitan leer los periódicos para saber qué es la guerra. El guardia Julio García Morrazo era un hombre lleno de vida cuando vino la guerra pero «en el frente de Asturias, un mal día le pegaron un tiro en un costado y desde entonces el Julio García Morrazo empezó a enflaquecer y ya no levantó cabeza.»¹⁸⁰. La guerra siempre deja los hombres heridos y así les marca el destino. La novela está llena de ejemplos de los muertos o de los heridos durante la guerra, y estas son las repercusiones directas de la guerra. Las repercusiones indirectas están presentes en cada personaje desanimado, agobiado, con hambre, engañado y estas repercusiones es imposible contarlas todas. De ahí que tengamos un número tan grande de personajes porque cada uno de los individuos muestra una consecuencia de la guerra. De todas formas Cela no termina la novela en este tono deprimido sino que quiere anunciar la esperanza en un futuro mediante el personaje de Martín Marco. No es fácil sobreponerse a las cenizas que dejó la guerra pero un

¹⁷⁶ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 153.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 126.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p. 226.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 48.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 139.

Martín Marco cambiado al final de la novela nos hace ver que tampoco es imposible. Martín Marco no quiere seguir siendo el mismo vagabundo de siempre y esto nos muestra la esperanza en un cambio positivo. La gente puede erradicar las costumbres negativas y crear un futuro mejor, es decir, puede mitigar las consecuencias negativas de la guerra y lo afirma Martín Marco: «- Sí, me voy a organizar. Trabajar todos los días un poco es la mejor manera. Si me cogieran en cualquier oficina, aceptaba. [...] - Esto de la guerra es la gran barbaridad. Todos pierden y ninguno hace avanzar ni un paso a la Cultura. [...] - Hoy verán los míos que soy otro hombre.»¹⁸¹. En conclusión, Cela decide terminar la novela con Martín Marco porque a lo largo de toda la novela él fue el personaje representante del idealismo. En esto queda el mensaje de la novela: a pesar de todas las desgracias siempre hay que esforzarse y no dejarse llevar por las pasiones bajas porque ellas llevan a la podredumbre del espíritu. No debemos perder la esperanza.

¹⁸¹ Camilo José Cela: *La colmena*, Madrid - Barcelona, Debolsillo, 1971, p. 249.

7. MRS. CALDWELL HABLA CON SU HIJO (1953)

La novela *Mrs. Caldwell habla con su hijo* se publica en el año 1953, solamente dos años, después de *La colmena*, y resulta ser la menos apreciada por la crítica. Torrente Ballester expresa lo siguiente sobre la novela: «extraño galimatías en que la fragmentación narrativa llega a su colmo, y que a todas luces constituye un error.»¹⁸². ¿Por qué la novela *constituye un error*? Puede ser porque la novela «significa la irrupción de un tema psicoanalítico en pleno período de novela social.»¹⁸³ A diferencia de la entonces exitosa *La colmena* con casi treinta personajes, esta novela tiene solo un personaje que además significa una ruptura completa con la realidad y se sumerge en lo absurdo. La verdad es que estas novelas diferencian mucho entre sí, pero, tienen en común la censura por la que han tenido que pasar por haber relatado los temas como la prostitución, el adulterio, y claro está, el incesto en el caso de la última. Por eso no debe sorprendernos que la crítica haya sido tan dura con esta novela, puesto que representaba uno de los temas tabú en aquella época.

7.1. Estructura epistolar... *capitulillos*

La estructura de la novela se manifiesta en las dimensiones estructurales que «pueden caracterizarse atendiendo a su amplitud, medida por espacio y tiempo, y a su calado, apreciado en función de la profundidad de la exploración psicológica.»¹⁸⁴. La novela consta de dos mundos diferentes: uno real, y otro imaginado. El mundo real, es según Ilie (1963), el mundo en el que las personas y lugares existen materialmente, y el mundo imaginado, claro está, es un mundo que no existe aparte de la mente de Mrs. Caldwell. Esta novela no es la primera en la que Cela insiste en la exclusión de la narrativa tradicional pero es la primera en la que lleva su tendencia de experimentar al extremo. Nuevamente Cela rompe la secuencia cronológica de los sucesos, y esta vez los sucesos se encuentran dispersos en 212 pequeños capítulos. Existe, además, la estructura dentro de estos *capitulillos*, pero solamente en algunos, como es el caso del capítulo nº 147 titulado *Amé tres días al granjero Tom Dickinson* que está dividido por días de la semana:

¹⁸² Gonzalo Torrente Ballester: *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 492.

¹⁸³ Albert Bensoussan: “Camilo José Cela y el incesto: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*”, Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol. I, 1974, p. 179.

¹⁸⁴ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 150.

Martes, 7.

Tom Dickinson, hijo mío es un encanto Tom Dickinson es alto y fuerte, sabe segar la hierba y ordeñar la vaca, herrar el caballo y podar el rosál. ...

Miércoles, 8.

La granja de Tom Dickinson, hijo mío, es una granja más bien pequeña, pero reluciente, próspera, cultivada con esmero. ...

Jueves, 9.

La casa de Tom Dickinson, hijo mío, es de dos plantas, aparte de la bodega y el granero: la bodega rebosante de botellas de vino, el granero henchido de grano limpio. ...

Viernes, 10.

Tom Dickinson, hijo mío, se pasea por su casa como un rey, altivo como un rey, más tranquilo y más feliz que un rey. ...¹⁸⁵

Estos cuatro días de la semana se centran alrededor del personaje de Tom Dickinson, el granjero de Mrs. Caldwell. Los datos sobre él son muy escasos. Lo único que sabemos de él es lo que nos plasma Mrs. Caldwell en el mismo título. Aparte de este capítulo tenemos el otro que también muestra la ruptura con la narrativa tradicional, y es el capítulo nº 178 titulado *El iceberg* en el cual Cela juega con cuatro paradigmas: *navegando sin brújula, el iceberg, contigo encima, vuela a una velocidad increíble*. Estos cuatro paradigmas forman 24 oraciones, y en cada oración el orden de estos paradigmas cambia. Esta técnica repetitiva tiene algo de vanguardista y logra crear una sensación de preocupación lo que afirman las últimas líneas en este capítulo: «A ti, Eliacim, siempre lo recuerdo, te preocupaban mucho los icebergs, las rutas, las fotografías, las costumbres, la flora y la fauna de los icebergs, blancos, y rosa pálido, y azul celeste, que pasean, como novias huidas, por los mares árticos.»¹⁸⁶. Este pasaje tiene la función de pintar cierto estado psíquico de preocupación, y como afirma Ilie, «lo que preocupa a Cela es la pintura de un proceso mental y de un mundo de ficción concebido casi enteramente mediante este proceso. El problema es de forma más que de contenido.»¹⁸⁷. Por esta razón, nos resulta difícil la lectura de la novela ya que insistimos en lograr la completa comprensión del texto, sin ver el principal objetivo de Cela – la creación de un mundo onírico mediante la forma lingüística y estructural.

7.2. Estilo infantil

Las novelas de Cela difieren entre sí por sus peculiaridades contextuales, estructurales, y por supuesto, estilísticas. Ciertos críticos, Ricardo Senabre (1995) entre otros, hablan de la construcción matemática, es decir, de su forma estructural bastante rigurosa. El estilo por otra

¹⁸⁵ Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, pp. 124-125.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 151.

¹⁸⁷ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 153.

parte es menos riguroso porque Cela usa una forma infantil de expresión «caracterizada por frases cortas y formas invariables nombre-verbo»¹⁸⁸. Las frases cortas sirven para lograr cierta sencillez novelesca, y además, para unir la armonía estética con la temática. Los monólogos empleados en la novela mayormente insisten en un solo tema, por ejemplo en el capítulo nº 70 titulado *El verano en la ciudad* se repite el motivo del verano: «El verano, hijo mío, es la estación de la ciudad, el triunfo de la ciudad. [...] El verano, contrario a lo que piensa la gente, es el tiempo de la ciudad [...] Sí, hijo mío, el verano es el espejo de la ciudad, la nodriza de la ciudad, la apoteosis de la ciudad.»¹⁸⁹. Así, como indica Ilie (1963), Cela decide omitir un modelo gramatical fijo, y así la repetición toma la forma de estribillo, y con esta simplicidad estética Cela alude a la simplicidad de la vida.

Lingüísticamente la novela se caracteriza por una simple forma manifestada en la repetición de los epítetos, creando así un sistema idéntico, repetido una y otra vez en distintos capítulos, aún así, existe una complejidad estilística expresada mediante las metáforas. *Mrs. Caldwell habla con su hijo* abunda en metáforas, por lo que el lector debe releer ciertos pasajes para poder descifrarlos. Este es el caso del capítulo nº 131 titulado *Las más tiernas praderas* en el que Mrs. Caldwell expresa su deseo de ser un ciervo. Este capítulo tiene un sentido a primera vista oculto, y significa una representación encubierta, «a la manera de Freud, del hijo evocado tan solo por sus caracteres sexuales.»¹⁹⁰ La mayoría de los casos metafóricos sirven para revelar sutilmente la obsesión incestuosa de la madre hacia su hijo Eliacim. Por los ejemplos metafóricos «se ve claramente que cada estado psíquico es expresado a todos los niveles posibles, desde la racionalidad al absurdo, y que son muy frecuentes los casos en los que el significado ha de ser inferido de los enfermizos deseos de Mrs. Caldwell.»¹⁹¹ Esta transición de la racionalidad al absurdo, y viceversa está expresada en el capítulo nº 60 titulado *Animales en libertad*, y luego la idea metafórica se extiende al siguiente capítulo *Animales en libertad (Otra versión)* pero cambiando del sujeto.

¿Te imaginas, hijo mío, los animales del monte en libertad, las alimañas dañinas y las mansas y sentimentales bestezuelas, el lobo y la garduña, el gamo y el rebeco, la víbora y el jilguero?

En el fondo del mar, hijo mío, los peces gozan aún de una libertad mayor, de una libertad más silenciosa, más íntima, más de ellos mismos.

¹⁸⁸ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 160.

¹⁸⁹ Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, p. 70.

¹⁹⁰ Ricardo Senabre: “Metáfora y novela”, Boletín informativo, Nº 250, 1995, p. 32.

¹⁹¹ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 187.

Quisiera ser sucio pulpo del abismo, hijo mío, para poder abrazarte, para poder decirte al oído: ahora ya no te podrás escapar jamás. Aunque sé bien que no me habías de oír, que siempre te hiciste el sordo a las palabras de tu madre, Eliacim.¹⁹²

Estas líneas reflejan profundo deseo de Mrs. Caldwell por la libertad, pero no se trata de la libertad física tanto como de la libertad en sentido sexual y moral. La obsesión incestuosa le deja presa dentro de un mundo imaginario que la aleja de la realidad. Además, este deseo inmoral provoca ciertos celos de los animales, que según Mrs. Caldwell se hallan liberados de todos los principios morales. Ahora bien, Mrs. Caldwell anhela tener la oportunidad de mostrar sus sentimientos amorosos, pero está consciente de que se trata de una «vana pretensión»¹⁹³, aún así, el mismo deseo lo proyecta en su hijo Eliacim en el siguiente capítulo:

Si fueras un animal en libertad, Eliacim, una raposa, un topo, un grillo, un buitre, yo te perseguiría sin caridad, yo te perseguiría con perros, con trampas, con veneno, con las más precisas y mortíferas armas. Todo, Eliacim, antes que permitir que te volvieras a escapar, igual que una avergonzada gaviota, por los caminos que la mar borra, inclementemente, cada mañana. Pero tú, hijo mío, no eres un animal en libertad. Pido perdón por no haber sabido hacer de ti un animal en libertad, un gorrión, un ciervo volador, una liebre.¹⁹⁴

En este pasaje se crea una situación condicional *si fueras un animal*, y con esta condición nos sumergimos en el mundo imaginario de la mente de Mrs. Caldwell, y progresivamente se pierde la barrera entre lo real y lo imaginario, hasta cierta declaración, *pero tú, hijo mío, no eres un animal en libertad*, que nos coloca nuevamente en el mundo real. Y así, constantemente encontramos este juego y esta incesante trayectoria del mundo real al imaginario, y viceversa.

Las metáforas, además, configuran el mundo onírico, o mejor dicho, «la sustitución de una serie de ideas y situaciones – las del mundo subjetivo de Mrs. Caldwell – por otra menos reconocible corresponde al mecanismo del acto onírico. Las preocupaciones reales son disfrazadas y reemplazadas por analogías.»¹⁹⁵. Este razonamiento Ilie (1963) lo apoya con un sueño de Mrs. Caldwell situado en el capítulo n° 207 del que vamos a citar solo un fragmento:

Anoche soñé que entraba en un bazar, en un inmenso bazar, a comprarme un muñeco. Era algo que necesitaba ya desde hace tiempo, aunque siempre me daba una gran vergüenza, una inexplicable vergüenza, la idea de acercarme a la juguetería, a la sección de muñecos, para decirle al dependiente, quiero un muñeco lo más perfecto posible, nada me importa su precio. Ya en el bazar, tardé en decidirme porque, la verdad, no había ningún muñeco que me gustase

¹⁹² Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, p. 64.

¹⁹³ *Ibíd.*

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 65.

¹⁹⁵ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 188.

del todo. Después de revolver la tienda de arriba abajo, Eliacim, opté por uno que se parecía al dependiente. ...¹⁹⁶

Lo principal que debemos resaltar de este capítulo es, según Ilie (1963) el hecho de que el muñeco tiene implicaciones sexuales y Mrs. Caldwell se siente avergonzada y culpable ante su deseo. Además, el dependiente representa la divisoria del sueño, es decir, la transición desde el muñeco inanimado a un hombre real. Y, precisamente en este hecho de ocultar los sentimientos que provocan la vergüenza reside el uso de las metáforas a lo largo de toda la novela.

7.3. Mrs. Caldwell - madre atípica

Las cartas de Mrs. Caldwell dirigidas a su hijo Eliacim se convierten en un angustiado monólogo dado que el destinatario había fallecido muy joven en el mar Egeo. Asimismo la novela es «un monólogo en el que Mrs. Caldwell habla a su hijo, de manera clara y absurda, directa y poéticamente evasiva acerca de su amor por él. Los estados psíquicos están impregnados de las variaciones de esta pasión: melancolía, frustración, vergüenza y descaro, ferocidad y ternura.»¹⁹⁷. La pasión de Mrs. Caldwell así se encuentra en las fronteras entre el delirio y la razón donde predomina el sentimiento de la culpabilidad. La obsesión incestuosa que siente la protagonista choca con las normas sociales por lo que siente la agobiante vergüenza. En el capítulo nº 98 titulado *El instinto de maternidad* testificamos la revelación de la vergüenza: «Entre las mujeres, Eliacim, y tu madre lo es desde hace ya bastantes años, el instinto de maternidad viene ocultándose bajo el opaco barniz de la buena educación. Yo noté, no se lo digas a nadie, que no podía sustraerme al instinto de maternidad, el mismo día que tú estrenaste tu primer pantalón largo.»¹⁹⁸. Mrs. Caldwell, por lo visto, no representa una típica madre que siente puro amor maternal hacia su hijo, sino que ve a su hijo de una manera erótica. Un caso de este tipo no puede significar más que una desintegración moral de la familia, lo que también afirma Ilie cuando dice que «la presencia del pecado es encarnada en el demonio, un compuesto de cuatro hombres de la vida de Mrs. Caldwell: el padre, el marido, el hijo y el médico.»¹⁹⁹. Asimismo de una forma indirecta y metafórica Cela, en esta novela, alude a la crítica social, o más bien, a la crítica del núcleo familiar en la época de posguerra.

¹⁹⁶ Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, pp. 177-178.

¹⁹⁷ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p.165.

¹⁹⁸ Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, pp. 86-87.

¹⁹⁹ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p.179.

Las alusiones al sexo impregnan la relación madre-hijo. La obsesión erótica que la madre siente por su hijo está expresada de manera sutil, lo que es notable en la descripción de los labios de su hijo: «Tus labios, hijo mío, no eran inmensos y virtuosos, eran cometidos y de tamaño normal. Pero de haber sido inmensos y virtuosos, Eliacim, inmensos y virtuosos como el fuego, por ejemplo, yo no me hubiera atrevido a mirarlos con el descaro con el que, a veces, ¡bien pocas, por cierto!, me atreví a hacerlo.»²⁰⁰. Los labios de Eliacim son para Mrs. Caldwell como una fruta prohibida hacia la que siente inmensa atracción. Al referirse a los labios también se refiere al poder destructor de la muerte, porque dice: «Me aterra el pensamiento de que tus labios, hijo, se hayan disuelto ya y naden, partidos en miles y miles de minúsculos fragmentos, por el frío erial de las sirenas, esos insaciables fantasmas de inmensos y virtuosos labios, de inmensos y sabiamente virtuosos labios.»²⁰¹. La tensión emocional se logra con la repetición de los epítetos anteriormente mencionados en el análisis estilístico. Además, el motivo de las sirenas viene relacionado con el motivo del mar, un leitmotiv a lo largo de la novela «que baña en un ambiente acuoso que es a la vez el mar Egeo en el que naufragó Eliacim y el mar del recuerdo de la madre y de su formulación inconsciente, ya que sabemos que para el psicoanálisis el agua es privilegiadamente el territorio del inconsciente.»²⁰². El motivo del mar no aparece solamente en el contexto de las alusiones sexuales sino también relacionado a la muerte, o aún peor, al suicidio: «Los sueños de las más jóvenes suicidas, Eliacim, son cruelmente claros y precisos y el hombre que las besa, la blanca roca, el mar rugiente, surgen, precisos y dibujados, con una realidad que les llena el alma de congoja.»²⁰³.

Mrs. Caldwell transmite a su hijo sus actitudes sobre la vida, y en esto se basa su relación. Puesto que el hijo falleció, esta relación no es de implicaciones mutuas sino que es unidireccional – la madre se dirige al hijo y no tenemos la respuesta, por lo que se nos ofrece solamente un punto de vista. Por ejemplo, Mrs. Caldwell habla sobre la institución del matrimonio y dice: «El matrimonio es sucio e impuro; el estado perfecto del hombre y la mujer es el del noviazgo. El matrimonio mata el amor o, por lo menos, lo hiere de mucha

²⁰⁰ Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, p. 115.

²⁰¹ *Ibíd.*

²⁰² Albert Bensoussan: “Camilo José Cela y el incesto: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*”, *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. I, 1974, p. 181.

²⁰³ Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, p. 116.

gravedad.»²⁰⁴. Así, parece como si Cela quisiera imponernos este punto de vista sin ofrecernos ninguna opinión alternativa, como en el caso de *La colmena* en la que tenemos la multiplicidad de perspectivas. Puede que la crítica haya sido tan hostil con esta novela precisamente por este aspecto, a la vez primitivista y a la vez demasiado excéntrico. El capítulo nº 87 *Las nubes* puede ser interpretado, en este caso, de forma ambigua: como una crítica lanzada a la sociedad de posguerra llena de infieles, o como la crítica celiana a la creencia cristiana: «Si te viese aparecer entre las nubes, Eliacim, con unas alas bien cosidas a la espalda, como un ángel, e incluso con una varita de la virtud en la mano, como un hada, probablemente enloquecería de tristeza»²⁰⁵, y luego añade: «Las nubes, hijo mío, con sus blandas cárcavas y sus cimientos movibles, guardan indescifrables teoremas cuyo planteamiento no es sano para los hombres.»²⁰⁶.

El hijo y sus puntos de vista quedan desconocidos en la novela, por lo que la relación entre su madre y él la vemos muy borrosa como si la estuviéramos viendo entre las nubes que acabamos de citar. Puede parecernos que tenemos bien expresada la relación entre ellos pero tenemos solamente la idea de esta relación que nos plasma la protagonista, y que además resulta ser muy ambivalente. ¿Por qué ambivalente? Anteriormente destacamos que la relación entre la madre y el hijo produce en Mrs. Caldwell ciertos estados psíquicos desplazados entre el amor y el odio, pero el amor de la protagonista «es tan intenso y omnímodo que no habría razón para que el lector se le ocurriese la idea de la ambivalencia»²⁰⁷, a no ser por una observación: «Cuando tú me decías, hijo mío, ¿a ver, a ver?, poniendo un beatífico gesto de resquemor, a mí me entraban deseos de ahogarte o, por lo menos, de echarte de casa a que te enfrentases con la dura realidad de la vida. Te salvaba siempre de una ejemplar sanción el mucho cariño que tu madre siempre te demostró...»²⁰⁸. Los episodios como éste revelan la inestabilidad psíquica de Mrs. Caldwell, y al final de la novela, nos enteramos de que en verdad sí tenía serios problemas, y por eso se encuentra en un manicomio: «qué felizmente, en la fría y húmeda, en la sucia y larga, en la lóbrega y oscura sala del hospital, en el anónimo y ruin campo de batalla...»²⁰⁹. Y, en las últimas líneas

²⁰⁴ Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, p. 78.

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 79.

²⁰⁶ *Ibíd.*

²⁰⁷ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p.171.

²⁰⁸ Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, p. 160.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 168.

Mrs. Caldwell admite la existencia de su problema mental: «Llevaba ya algún tiempo, Eliacim, encontrándome mal, con el ánimo triste (mis razones tengo), con el humor variable (mis razones tengo), y con la voluntad muy difícil (mis razones tengo) de que se interesase por nada que no fuera por ti.»²¹⁰. Parece que Mrs. Caldwell acepta su condición y el tratamiento médico, pero con el uso del sintagma repetitivo *mis razones tengo* justifica todos sus pensamientos y sentimientos, y aunque desequilibrada nos deja con cierta sensación de haber tenido la razón por lo menos en ciertas cuestiones de la novela.

7.4. El *leitmotiv* del mar

Los motivos naturales impregnan el contenido novelesco de simbolismo. El motivo – vínculo que aparece en la novela como un *leitmotiv* es sin duda alguna el mar. La imagen del mar, y todos los símbolos relacionados con él (sirenas, rocas...) están en función del ensueño, y sirven como símbolo de los siguientes elementos: amor, muerte, recuerdo, añoranza, miedo, etc. La sexualidad y el sueño, principales categorías agobiantes, a menudo vienen relacionados con el motivo del mar, y así no existe un solo motivo que no se encuentre relacionado con el aspecto acuático. Existen ciertos capítulos cuyos títulos anuncian el uso de la metáfora acuática, y en primer lugar se trata del capítulo nº 40 titulado *El mar, un mar, ese mar*:

El mar es una palabra que me causa náuseas, algo de lo que no puedo hablar con serenidad. El mar es una joven bella e insoportable a quien las cosas le han ido demasiado bien en esta vida.

Un mar, un mar cualquiera, aunque sea un mar concreto y determinado, no es nunca nada. Un mar, un amor, un asno, una aterciopelada flor, un niño perdido en una gran ciudad, un funcionario perseguido sañudamente por el jefe de personal, una bala que va volando bajo el cielo de una batalla. Es muy vago todo esto, muy impreciso.²¹¹

Mrs. Caldwell siente cierta repugnancia con respecto al mar y lo concretiza comparándolo con una bella joven, y así personaliza el motivo del mar dándole características humanas. Añadiéndole rasgos humanos al mar, Mrs. Caldwell mejor justifica el sentimiento del odio que siente hacia el medio natural que le quitó su único hijo, y la dejó con una penumbra y en soledad. Este mar personalizado *aunque sea concreto, no es nunca nada*, representa la inestabilidad psíquica de Mrs. Caldwell cuya opinión salta entre dos polos extremos. Procedemos ahora al siguiente capítulo nº 58, en el que el motivo del mar adopta una distinta

²¹⁰ Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, p. 177.

²¹¹ *Ibíd.*, 1985, p. 54.

función evidente en el uso del artículo. En el pasaje anterior, el concepto del mar aparece con el artículo *el* lo que muestra una actitud distante al respecto, pero en el siguiente capítulo la protagonista usa el artículo *la* con lo que demuestra una relación mucho más subjetiva entre ella y el mar, afirmado también por la aparición del motivo del amor y de su hijo Eliacim en una situación hipotética: «Si viviéramos tú y yo en los tiempos de la navegación a vela, ¡ah, si viviéramos tú y yo! En los tiempos de la navegación a vela, la mar semejaba una alcoba en la que, ¡qué pena haber nacido a destiempo!, tú y yo nos hubiéramos encontrado.»²¹².

El mar tantas veces usado en distintos contextos de esta novela le sitúa a Cela al lado del poeta Juan Ramón Jiménez cuyo *Diario de un poeta recién casado* (1917) es «el drama del conflicto entre el nido de su vida y el amor de su vida, expresado profundamente por el cielo y el mar.»²¹³ El mar del poeta significa el medio en el proceso de autodescubrimiento, igual podemos decir, para el mar de Mrs. Caldwell ya que a lo largo de este viaje por el mar de sus emociones llega a aceptar la muerte de su hijo y también su propia enfermedad mental. El tema del mar inunda las páginas del poeta español, y en estas páginas el mar aparece en ciertos términos simbólicos relativos a la interioridad emocional manifestada en sentimientos del amor y del erotismo. Muchas imágenes amorosas Juan le dedica a su enamorada Zenobia. Destacamos el poema titulado *Mar* en el poemario para compararla con el simbolismo del mar en *Mrs. Caldwell habla con su hijo*:

A veces, creo que despierto
de mi misma vigilia, y que con ella
– sueño del mediodía –
Se van monstruos terribles
del horizonte puro.
–Es cual una tormenta
de duermevela, cuyo trueno
no se supiera nunca
si fue verdad o fue mentira.–
Se me abre el corazón y se me ensancha
como el mar mismo. La amenaza
huye por el oriente
a sus pasadas nubes.
El mar sale del mar y me hace claro. (*Diario*, CLXI)²¹⁴.

²¹² Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, p. 63.

²¹³ Michael P. Predmore: “Juan Ramón Jiménez, el «Andaluz Universal»” En: Antonio Castro Díaz: *Actas del Congreso «Encuentros con Juan Ramón Jiménez»* (Huelva, Moguer y Sevilla, 19-22 de octubre de 2006), Sevilla: Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija», 2009, p.27.

²¹⁴ Juan Ramón Jiménez: *Diario de un poeta recién casado*, Madrid: Visor, 1997, p.198.

A la primera vista notamos los motivos en común a Ramón Jiménez y a Cela, y son el sueño, los monstruos, la tormenta, y claro está, el mar. El poemario *Diario de un poeta recién casado* pertenece a la etapa intelectual (1916-1936) del poeta, aún así lo que más capta la atención de los críticos es la relación establecida entre el mar y el amor. En medio de esta relación se sitúa la temática del sueño, que según Ilie (1963) le lleva a Cela al campo del surrealismo pero esto es otra cuestión, lo único que vale la pena destacar con respecto a esto es el mar como medio de un viaje por la propia alma hasta llegar al destino que en el caso de Mrs. Caldwell es el manicomio en el que se vuelve consciente del mal estado psíquico en el que se encuentra: «El restablecimiento de mi salud, según me dicen mis mejores amigos, y yo pienso que tienen razón, indica la conveniencia de que me tome una temporadita de descanso, como ya creo que te dije repetidas veces.»²¹⁵. El mar, o más generalmente dicho, el agua no solamente representa el viaje por su interioridad, sino también representa el monstruoso enemigo que no le deja respirar profundamente, y esta agua parece en distintas formas, como por ejemplo en forma de lluvia que trae consigo tristeza y soledad: «La lluvia cae pertinaz sobre los cristales, hijo mío. [...] Cuando tú ibas a nacer, hijo mío, la lluvia no caía pertinaz sobre los cristales y un sol radiante lucía en medio del cielo...»²¹⁶. Además, al final de la novela igualmente nos enteramos de este negativo simbolismo del agua, cuando Mrs. Caldwell dice: «El agua es algo que me atenaza, algo que me ahoga, algo que quisiera apartar de mí, amor mío, algo que quisiera también haber apartado de ti cuando todavía era tiempo...»²¹⁷. Es interesante el dual simbolismo con el que juega Cela con respecto al agua, y al mar. Es posible sacar una conclusión de esto, que principalmente parte del uso del agua indefinida para visualizar un enemigo de Mrs. Caldwell, mientras el agua como parte esencial del mar es vista con los ropajes del amor.

Esta novela representa cuatro elementos naturales en función de la visualización del estado psíquico de la protagonista Mrs. Caldwell, ya que el agua, como el principal elemento natural, coexiste en el mundo de la protagonista, junto con el aire, la tierra y el fuego, lo que es notable en ciertos pasajes: «tengo la habitación llena de aire, amor mío, de un extrañísimo aire de color morado que me anima a no pensar»²¹⁸. La tierra viene expresada en forma de barro que no es más que una mezcla de tierra y agua: «jugar con barro, Eliacim, ponerme las

²¹⁵ Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, p. 177.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 40.

²¹⁷ *Ibíd.*, p. 181.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 179.

manos y el vestido perdidos de barro, es algo que ha llegado a enviciarme, hijo mío, algo por lo que sería capaz de dar cualquier cosa.»²¹⁹. Y por último, el fuego que también en la novela llegó a presentar un peligro: «Fue un espectáculo imborrable, Eliacim, el del niño encendido. Me desperté sobresaltada, hijo mío, e intenté, por todos los medios, tranquilizarme, pero su recuerdo me volvía, una y otra vez, en cuanto cerraba los ojos.»²²⁰. Para concluir, en esta novela Cela tuvo la misión de unir todos los elementos naturales que nos rodean, con el acento sobre mar, y cerrarlos de modo hermético en un alma agobiada de Mrs. Caldwell. Y, ¿logró cumplirla? La respuesta la dejamos a la interpretación individual.

²¹⁹ Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, 1985, p. 126.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 137.

8. LA CATIRA. HISTORIAS DE VENEZUELA (1955)

El análisis de la narrativa de Cela nos ha presentado la diversidad narrativa, la abundancia de motivos y mixtas emociones, y nos llevó hasta la última novela de este trabajo, *La catira. Historias de Venezuela*, también llamada en consenso de los críticos «la novela de la tierra». Esta novela nos lleva a un mundo alejado de España y del medio común de los protagonistas celianos. El mundo representado en la novela abarca la selva y la llanura de Venezuela, y es precisamente allí donde Cela decide colocar la temática basada en el contraste entre lo primitivo y civilizado, tal como destaca Ilie: «*La catira* es novela de la tierra, de su gran permanencia entre agitación y muerte, y su fuente de genuina fertilidad frente a la superpuesta y decadente civilización.»²²¹. La novela fue publicada en 1955, y ha sido el objeto de diversos análisis que se han concentrado principalmente en las singularidades de la técnica narrativa y especialmente en el estilo que usa como la base un típico lenguaje venezolano. El lenguaje venezolano está relacionado con las imágenes de la naturaleza venezolana y según Torrente Ballester, «el brillante, el exacto, el lírico paisajista de tantas páginas de sus libros de viajes, recurre también a su otra vena, a la tremendista; ante el paisaje su prosa se estremece y vibra; ante el hecho brutal, recurre a la deformación, a la exageración.»²²². La tierra venezolana en diferentes maneras intenta resistir al progreso de la agresiva civilización.

En esta ocasión surge la pregunta: ¿cómo se le ocurrió a un escritor español escribir una novela tan *anti-española*? Hay que tomar en cuenta que en 1945, el año que marca el final de la Segunda Guerra Mundial, llegó al poder en Venezuela Rómulo Ernesto Betancourt Bello (22 de febrero 1908-28 de septiembre 1981), conocido como *el padre de la democracia venezolana* y rompió relaciones diplomáticas con la España de Franco y reconoció al Gobierno Republicano en el Exilio como gobierno legítimo de España. Esta situación duró hasta el año 1953 cuando se restablecieron las relaciones diplomáticas entre Venezuela y la España de Franco. Todo esto ocurrió en el marco del anticomunismo en Venezuela. Precisamente en este contexto político y social, Cela «en mayo de 1953, cruza el Atlántico a bordo de un avión de hélice con cien pesetas en el bolsillo. El joven y ya famoso escritor español sobrevivió en Colombia, Ecuador y Venezuela improvisando sobre el terreno con los

²²¹ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 225.

²²² Gonzalo Torrente Ballester: *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 492.

recursos que le iban saliendo al paso.»²²³. Hernando Cuadrado (2008), nos ofrece una corta descripción de la llegada de Camilo José Cela al continente sudamericano y su trayectoria hasta el momento en que entra en contacto con el ministro del Interior, Laureano Vallenilla. Él tenía, según Hernando Cuadrado, el proyecto de encargar una novela a un escritor famoso con la única condición de que el argumento versara sobre Venezuela. El encargo, al final, recayó sobre el escritor gallego, es decir, Cela. Y así fue escrita una novela caracterizada por plena madurez del escritor.

8.1. Técnica narrativa

La catira presenta «relatos de tierras venezolanas unidos por un tenue lazo argumental, libro en que ya la materia novelesca pasa a segundo plano, absorbida por la materia verbal.»²²⁴. Las pocas líneas expresadas por Torrente Ballester (1965) nos convencen del papel importante que lleva el lenguaje sobre el contenido, así que en esta novela parece que la manera de representar alguna idea importa más que la misma idea. Bien sabemos que Cela posee una inagotable fuente de ideas en cuanto a la estructura y estilo narrativo, y casi cada experimento novelesco realizado por Cela resulta ser un éxito. Pues, *La catira* igual que la mayoría de las novelas, se distingue por algo nuevo, y en este caso la novedad queda en el estilo, es decir, en medios de expresión y actitudes intelectuales en los que Cela «adopta un enfoque insólitamente simplista, mientras la escena misma se halla remota de las complejidades contemporáneas.»²²⁵.

La estructura narrativa se divide en dos partes: la primera parte representa el período de la guerra, y la segunda parte el período de la paz. Hernando Cuadrado (2008) al referirse a la estructura narrativa de la obra sostiene: «la arquitectura de la obra, dada la madurez alcanzada por su autor en el momento en que la escribe, está perfectamente lograda.»²²⁶. Trataremos de explicar las palabras del estudioso ofreciendo nuestro propio análisis. Empezamos por la cuestión del narrador que es omnisciente y se expresa en tercera persona. Él sabe todo sobre los personajes, su pasado y presente, sus pensamientos y sentimientos. Además, a menudo

²²³ Luis Alberto Hernando Cuadrado: “El español de *La catira*”, Boletín de Lingüística, Caracas, vol. XX, núm. 30, 2008., p. 125.

²²⁴ Gonzalo Torrente Ballester: *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 492.

²²⁵ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 209.

²²⁶ Luis Alberto Hernando Cuadrado: “El español de *La catira*”, Boletín de Lingüística, Caracas, vol. XX, núm. 30, 2008., p. 127.

parece como si el narrador le impusiera al lector cierto punto de vista. Esta sensación está realizada mediante la elección específica de los epítetos, como por ejemplo, usando las palabras *empingorotadas* y *secas* en la siguiente descripción: «Misia Marisela y misia Flor de Oro – las dos empingorotadas, las dos secas, las dos sin conocer varón – rezaban rosario tras rosario, sin darse un punto de sosiego.»²²⁷. El narrador, como ya hemos destacado, conoce los sentimientos interiores de los personajes, especialmente, los sentimientos de la protagonista Pipía Sánchez: «La catira Pipía Sánchez llevaba en el alma ese sosiego sin linde, esa paz infinita, ese inmenso y poético estupor que sólo encuentran, tímido como la última florecilla que miran, los paladines de romance, los santos mártires y los grandes criminales.»²²⁸. Es obvio que en este tipo de citas existe cierta inclinación del narrador hacia la protagonista. Y este no es el caso de otros personajes de la novela.

La acción es, al lado del lenguaje, una de las categorías de la narrativa que más destacan en la novela. A lo largo de la novela estamos testificando a una serie de sucesos que se van realizando rápidamente, especialmente en la primera parte titulada *Viento oeste, viento barinés*. Esta parte a la vez representa el período de los constantes conflictos, principalmente entre la protagonista y los que mataron a su marido, don Filiberto Marqués. Estos personajes negativos, que se encuentran en oposición a la protagonista pasan su tiempo robando y apropiándose de la tierra que no poseen. En pocas palabras, la principal causa de la guerra es la tierra. La sensación de un ambiente guerrero está lograda mediante incesantes diálogos que revelan el deseo por la venganza, especialmente por parte de la protagonista: «Peo aguardia a que se enseñe, Juan Evangelista, que pu el llano no cabalga un solo hombre capaz de jugame un sucio sin que me lo pague...»²²⁹; y también, mediante las descripciones de las luchas: «Don Froilán le cayó a don Filiberto por los tres lados. Don Filiberto y su tropa se defendieron como leones, pero la suerte ya estaba echada. Bartolomé Saucedo, aquel tercio jaranero y guapo que tenía vida para dar y regalar, fue derribado de un tiro en la garganta, de un tiro que le cortó la voz para siempre.»²³⁰. El último capítulo de la primera parte es titulado *Güeno, pues...* y de sentido metafórico anuncia la llegada de la paz. Este título insinúa que no queda mucho por hacer ni por decir en este tiempo lleno de matanzas. En la segunda parte de la novela la acción adopta un ritmo lento, y es la parte titulada *La garza en el cañabraval* que

²²⁷ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 34.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 37.

²²⁹ *Ibíd.*, p. 69.

²³⁰ *Ibíd.*, p. 36.

a la vez representa el período de la paz. Las primeras líneas de la segunda parte sirven para resumir lo sucedido en la época de la guerra: «Uno, dos, tres, cuatro... No; más, bastantes más... Han pasado quince o diez y seis años. En quince o diez y seis años – en estos quince o diez y seis años – han sucedido muchas cosas en el mundo. El mundo lo forman Europa, América, Venezuela, Chile, Suiza, la China, España, el hato Potreritos, el hato del Pedernal, el hato Primavera, el llano, el mar, la selva, la montaña, el corazón de la catira Pipía Sánchez, la memoria: esa fuente del dolor.»²³¹. En adición, el autor, para acentuar la diferencia que existe entre las dos partes estructurales, sitúa los muertos en la primera parte y los vivos en la segunda, diciendo: «La gente que se va por el misterioso camino del purgatorio, ya no cuenta. El muerto, al hoyo, y el vivo, al bollo.»²³². Asimismo la división en dos partes: la guerra y la paz, no se realiza solamente mediante la estructura externa sino incluso se ve insertada en el texto en forma de un refrán.

8.1.1. La catira Pipía

La narración en *La Catira* abunda en personajes diferentes, aún así toda la trama gira en torno de la protagonista Pipía Sánchez. Su nombre siempre viene acompañado por la palabra *catira* que se usa para describir una persona rubia o de pelo rojizo, por lo común hija de blanco y mulata, o de blanca y mulato. La catira Pipía Sánchez, aparte de este nombre, tiene uno más – Primitiva. Este nombre no se menciona a menudo, no obstante tiene un valor significativo en la novela puesto que simbólicamente describe el temperamento de la protagonista. Es interesante que este nombre – la Primitiva lo usan solamente la gente más cercana a ella, como por ejemplo su marido don Filiberto Marqués en la siguiente cita: «Nombro heredera de mi hato y de todo el ganado que lleva mi hierro, y de los hatajos de bestias, y de los arreos de burros, y de las manadas de cochinos [...] y de todo lo que es mío, a mí legítima esposa doña Primitiva.»²³³. La catira asimismo después de la muerte de su marido se hace heredera de todas las tierras y de lo que se encuentra en ellas, y es cuando empieza la lucha por defender lo suyo, y claro, por las razones de venganza.

La catira Pipía, o Primitiva, es guiada por pasiones elementales, mejor dicho, tiene un carácter primitivo. El análisis de su carácter nos sirve para conocer la protagonista, y también

²³¹ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 162.

²³² *Ibíd.*

²³³ *Ibíd.*, p. 44.

para establecer el paralelo entre su carácter y la división estructural. Hemos dicho que la división temática en dos partes es visible en dos niveles – externo e interno. Asimismo al nivel interno podemos añadir el carácter de la protagonista puesto que se diferencia en el período de la guerra y en el período de la paz. Explicamos mejor a continuación.

La catira Pipía Sánchez está descrita en las primeras líneas de la novela por parte de Clorindo López: «Aquí le vengo, patrón, pues, a traele nuevas de la catira Pipía Sánchez, güeno, que es damita muy jodía, patrón, y usté bien lo sabe...»²³⁴. Ya estas primeras líneas anuncian la importancia que tendrá la catira a lo largo de la novela. Se dice que es una *damita jodía*, es una mujer atípica, no es como las demás. El primer acto que realiza la catira es el baleo de don Froilán Sánchez, y en este baleo se nos presenta por primera vez su carácter casi violento: «La catira Pipía Sánchez no le dejó continuar. La catira Pipía Sánchez le metió a ño Perico una bala de plomo en el hígado.»²³⁵. La protagonista es una mujer fuerte que no quiere matar, pero si está obligada a protegerse a sí misma o a alguien quién ama, está dispuesta a todo. Mediante los diálogos nos enteramos de su estilo de expresión que es bastante primitivista: «Hazte a un lao, ráspero, coño e madre, que soy mujé y me quineo contigo a bala onde quieras, patón pendejo, galafato e mierda!»²³⁶. Su temperamento se agudiza después de la muerte de su marido cuando asume el papel de la señora de dos haciendas. La fuerza que tenía dentro de sí, la catira la mostraba de diferentes maneras: «La catira Pipía Sánchez, todos los días, al amanecer, se llegaba hasta el ceibo y miraba para la tierra. La catira Pipía Sánchez siempre iba sola, no quería que nadie la acompañase.»²³⁷. Ella no tenía miedo de nadie, más bien, era la autoridad a la que temían otros: «Cuando la catira Pipía Sánchez, en el Pedernal, daba una orden, no invocaba a nadie.»²³⁸. Parece que la protagonista es una persona fuerte, independiente, masculina, pero en el interior es una mujer frágil, que quiere vivir una vida tranquila. Esta mujer se revela, especialmente en la segunda parte de la novela.

Nos puede parecer que en dos partes de la estructura temática tenemos dos protagonistas distintas pero es la misma mujer, que por fuera tiene que ser fuerte, y por dentro llora: «La catira Pipía Sánchez, por fuera, estaba alegre: por dentro, otro gallo le cantaba.»²³⁹. No

²³⁴ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 12.

²³⁵ *Ibíd.*, p. 20.

²³⁶ *Ibíd.*, pp. 19-20.

²³⁷ *Ibíd.*, p. 42.

²³⁸ *Ibíd.*, p. 43.

²³⁹ *Ibíd.*, p. 137.

solamente cambia su carácter sino también su aspecto físico: «La catira Pipía Sánchez estaba algo más gorda.»²⁴⁰. En la segunda parte la paz le sirve a la protagonista para reflexionar sobre todo lo que le pasó en su vida, de todas las luchas que sobrevivió, y de todas las desgracias que sufrió. Todas estas memorias le hacen débil: «La catira Pipía Sánchez también se echó a llorar, con unas lágrimas inmensa y piadosamente consoladoras.»²⁴¹. Se realzan mucho más las emociones de la protagonista, a diferencia de la primera parte. Ella ya no oculta sus sentimientos, y las contemplaciones le llevan a entender que lo único que queda sostén es la tierra.

8.1.2. El escenario y la gente

El escenario es una de las categorías principales de cualquier estructura narrativa, pero a veces no tiene tanta importancia como en *La catira*. Aquí la tierra venezolana representa, prácticamente, al lado de la catira Pipía Sánchez, una de las protagonistas. La protagonista Pipía Sánchez y la tierra son uno, y sus ritmos naturales no se diferencian en mucho. La trayectoria vital de la protagonista se ve tan unida a la tierra que podemos llegar a perdernos en este mundo venezolano, bondadoso y malicioso a la vez. El vivir de Pipía Sánchez «no es un vivir cualquiera, hecho y deshecho con arreglo a circunstancias o vocación lograda, no. Es como el vivir de los campos, de los pastizales, esperando el sucesivo, ordenado fluir de las estaciones...»²⁴². El mundo venezolano de *La Catira* está formado por el hato del Pedernal, el hato Potreritos, el hato Primavera. La gente que habita estos lugares es pasajera, sin embargo la tierra es constante y ella permanece durante los tiempos malos y los buenos, es decir, durante la guerra y la paz. Por esta razón muchos críticos consideran que la novela alaba la tierra americana: sus llanuras y selvas. Durante la guerra la tierra es el motivo de la lucha entre los terratenientes, y durante la paz la tierra sigue siendo el motivo por el que vive la catira Pipía Sánchez. Sea la guerra o la paz, la catira sigue siendo unida a la tierra de la misma manera, aún más en la segunda parte de la novela, ya que la tierra le ayuda superar la muerte de su único hijo: «La catira Pipía Sánchez, desde la muerte del hijo, se agarró aún todavía más a la tierra.»²⁴³, y la cita continúa con la descripción de esta tierra que es hermosa y cruel a la vez: «La tierra es, al mismo tiempo, caritativa y cruel, hermosa y monstruosa, blanda como la

²⁴⁰ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 161.

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 270.

²⁴² Alonso Zamora Vicente: *Camilo José Cela: acercamiento a un escritor*, Madrid, Editorial Gredos, 1962, p. 75

²⁴³ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 250.

pluma de garza y dura como el viento del páramo, amarga y dulce, sonreidora y esquiva, desmemoriada y rebosante de amor.»²⁴⁴.

La catira, igual que la tierra, tiene dos características distintas. Se presenta a la vez como una mujer hermosa y maliciosa. Lo podemos ver en la siguiente cita: «Un tigre agonizado, un volcán que va a entrar en erupción, el viento derribando torres, no tenían la voz más velada, más siniestra, más hermosa, que la catira Pipía Sánchez, en aquellos momentos.»²⁴⁵. No solamente que la tierra y la catira tienen tanto en común sino que incluso, el autor usa los epítetos y comparaciones similares para describirlas. En este caso ambas están comparadas con el viento: *el viento del páramo* y *el viento derribando torres*.

La tierra venezolana sirve de fondo a las distintas historias humanas en cuyo centro se encuentra la catira Pipía Sánchez. La historia de la catira empieza con una emboscada que le prepara don Filiberto Marqués a don Froilán Sánchez. El caso es que don Filiberto Marqués quiere casarse con la catira en una ceremonia sencilla, pero don Froilán Sánchez que es, a la vez el padre de la catira, intenta interrumpir la ceremonia. Entre estas tres personas la catira es la única que sobrevive, porque en la balancea que se provocó como consecuencia de todo don Filiberto Marqués, el marido de la catira, fue vencido y matado por parte de don Froilán Sánchez. Y como resultado de esto, la catira realiza la venganza y en un acto desalmado mata a su padre:

Don Froilán, echó el potranco sobre la catira Pipía Sánchez... Por el cielo voló el carrao, como un fantasma... La catira Pipía Sánchez, desde el suelo, descargó revólver sobre don Froilán. La catira Pipía Sánchez le metió las seis balas en el cuerpo; no marró ni una... por el cielo voló la vocinglera chenchena... Don Froilán dobló por la cintura. No se movió nadie...²⁴⁶

Mediante esta escena no solamente nos damos cuenta de la relación que tenía la catira con su padre sino que también entendemos que en la tierra las cosas no funcionan igual que en las ciudades; aquí los problemas se resuelven con armas, de manera extremadamente primitiva. Además, esta escena es un poco irónica tomando en consideración el hecho de que la última palabra la tiene la mujer en una sociedad tan primitiva donde en general la última palabra y el último acto lo tienen los hombres. Asimismo la catira parece ser más hombre que su marido y su padre. Esta escena llega a su culminación cuando después de las muertes de los propietarios la catira toma posesión de dos tierras – el hato Pedernal y el hato Potreritos. Es

²⁴⁴ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 250.

²⁴⁵ *Ibíd.*, p. 38.

²⁴⁶ *Ibíd.*, p. 39.

interesante que después de todo lo sucedido la catira Pipía Sánchez se comporte como si no hubiera ocurrido nada.

La vida de la catira sigue rodeada de caporales (Aquiles Valle, Catalino Borrego, Feliciano Bujanda), servidumbre (la negra Cándida) y peones de confianza. Mucho tiempo la catira pasa con su buen amigo Juan Evangelista Pacheco. Toda esta gente es secundaria en la novela, de todos modos, cada su historia forma una parte del mosaico primitivo venezolano. Considera Zamora Vicente que «las reacciones humanas son, por lo general, en los personajes secundarios, toda una larga melodía que acompaña al motivo central, son, digo, puramente instintivas, elementales, sin reverso posible.»²⁴⁷ Es muy especial el caso del caporal Aquiles Valle que se va del hato de la catira robando los mejores potros de las hermanas, misia Marisela y misia Flor de Oro. En este momento empieza la persecución del caporal Aquiles. Un acto siniestro de Aquiles Valle es cuando asesina y viola el cadáver del peón Gilberto Flores: «Aquiles Valle se abalanzó sobre Gilberto Flores y los dos hombres rodaron por el suelo. La lucha fue breve y, en la lucha, Gilberto Flores llevó la peor parte. Aquiles Valle, fiero como un tigre rijoso, tumbó al peón de un tajo en el gañote. La sangre de Gilberto Flores ahogó el chillido espantable que dejó escapar. Aquiles Valle, a carcajadas siniestras, gozó el cadáver del peón.»²⁴⁸ Una vez que el amigo de la catira, don Juan Evangelista Pacheco con sus hombres de confianza, el mestizo Rubén Domingo y Pedro Apóstol Taborda, alcanzó al caporal Aquiles Valle, éste tratando de huir cayó del caballo en una caribera y murió devorado por las pirañas carnívoras. Su muerte resulta ser tan siniestra como han sido sus actos durante la vida:

La caribera cargó sobre el hombre y sobre la bestia, que braceaban, inútiles y violentos, acodándose en su propio espanto. El animal volvió a relinchar y el hombre tornó a rugir, envenenados ya por sus mil mordeduras de fuego. El animal mostró el morro un instante y por el aire volaron, orgullosos, vencedores, brillantes, los dos caribes que se cebaban en su boca sangrienta.²⁴⁹

Ciertos personajes secundarios, aunque también son primitivos, a diferencia de Aquiles Valle, son buenos. Este es el caso de la negra Cándida José cuyo primitivismo está reflejado en su creencia en la Moquinga, el ser inventado por los habitantes de la tierra venezolana, que según

²⁴⁷ Alonso Zamora Vicente: *Camilo José Cela: acercamiento a un escritor*, Madrid, Editorial Gredos, 1962, p. 71

²⁴⁸ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 111.

²⁴⁹ *Ibíd.*, p. 132.

la creencia trae mala suerte. Si ponemos de lado esta falta de educación, ella era una persona alegre dispuesta a ayudar a la catira en lo que fuera:

La negra Cándida José era la única persona contenta del Pedernal. La negra Cándida José se había venido de la isla Margarita, detrás de su ama, cuando misia Chabelonga se casó. La negra Cándida José entendía el llano como un destierro, pero no sabía el camino de vuelta. La negra Cándida José, algunas mañanas, se iba a Potreritos, montada en un burro guacharaco de su propiedad, a ver a la catira.²⁵⁰

Toda esta gente que habita en la tierra venezolana, sean indios, mestizos, gente culta como Juan Evangelista Pacheco, peones, o malvados caporales, no importan mucho, porque al final son solamente unos seres pasajeros, que nacen y mueren. La catira sobrevivió muchas tragedias, primero la muerte de sus dos maridos de los cuales uno fue matado y otro murió de manera tonta subiéndose al chinchorro. Y después la tragedia más grande de todas, la muerte de su único hijo. Después de tantas tragedias ella entendió que la tierra es lo único que le queda. Es cierto que la tierra ha sido a la vez la causa de muchos conflictos entre los terratenientes, pero también la tierra es como el *santuario* para la catira. Todos los personajes secundarios no dejaron significantes huellas en la vida de la catira, y tampoco en la tierra venezolana. Fueron unos pasajeros que morían uno tras el otro, cada con su historia trágica. Al final se quedaron solamente la tierra y la catira, la única diferencia entre estas dos es que la tierra se quedará para siempre, y la catira morirá: «La tierra queda. La tierra queda siempre. Aunque los ríos se agolpen. Aunque los cielos lloren, durante días y días. Aunque los alzamientos ardan. Aunque los hombres mueran.»²⁵¹. La conclusión es que la gente venezolana es frágil y la tierra venezolana es la que persiste a pesar de todo.

8.2. Arquitectura lingüística

Los aspectos lingüísticos de *La catira* dividimos en dos ramas: elementos del discurso oral y elementos del estilo. Las características y variantes dialectales que aparecen en la novela han sido analizadas por varios estudiosos de la lingüística española, Hernando Cuadrado y Emilia León entre otros, cuyos análisis usamos en este trabajo. Para empezar, destacamos las variantes lingüísticas que aparecen en el nivel fonético-grafemático, más preciso, con respecto a las vocales:

- a. abertura de [i] > e como en *mes-mo*. En las vocales átonas;
- b. casos de asimilación o disimilación: [u] > o como en *sepultura*, [o] > u como en *tutumo*;

²⁵⁰ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 45.

²⁵¹ *Ibíd.*, p. 249.

- c. dos vocales iguales se reducen a una sola: [a] + [a] = a, por pérdida de [-r-], como en *pa*; por pérdida de [-d-], como en *quijá*; [o] + [o] = o, por pérdida de [-d-] como en *to*; [e]* [e] = e, por pérdida de [-d-] como en *pue*, y por falta de [-n-], como en *tie*; [e] + [e] = e, por pérdida de [-r-] como en *quie*;
- d. entre palabras: *mijito* y por contracción progresiva *pal*.
- e. se producen dos tipos de alteraciones debido a los diptongos: paciencia *pacencia*; [au] > a, como en *manque*.²⁵²

En el subsistema consonántico, según el planteamiento de ambos críticos, es frecuente la aspiración, conservando la antigua aspiración, es decir, el sonido de la [h] aspirada [f-] latina, como en *juye*, o sustituyendo la [f-] conservada en el español normativo por la aspiración como en *juertes*. Aparte de lo expuesto tenemos la pérdida de las consonantes simples:

- a. Pérdida de la [-d-] intervocálica, como en *pioná*, *maera*, *al-zao*, *queará*, *ustés*, *deos*, *vestiita*, *toa*, *poé*, *toítico*, etc.
- b. Pérdida de la [-d] final, como en *usté*, *virtú*, etc.
- c. Pérdida de la [-r-] como en los verbos: querer > *quie*, mirar > *míeme*, parecer > *paece*, haber > *hubiea*, pasar > *pasaon*, preferir > *prefieo*, preparar > *pre-páelo*, etc. Aunque también se forman triptongos al eliminarse la [-r-], como en *cualquiea*. La conjunción *pero* se convierte en "*peo*". Similar tipo de fenómeno se observa al perderse la [-r]: *por* > *po*, *pu*, etc.
- d. Pérdida de la [-s] final: *jesú*, *nosotro*, etc.²⁵³

Además, tenemos incluso la pérdida del grupo consonántico [-dr-] como en *compae*, *comae*, *pae*. Indica Hernando Cuadrado (2008) que para el español venezolano de *La catira* son característicos también los casos de prótesis en el caso del verbo *dir* en vez de *ir*, y en los verbos *imperturbar*, *entoavía*, *afusilan*, etc. Emilia León añade unas peculiaridades más al respecto:

- a. Epéntesis: *guargüero*, *reiga*, *atiestó*.
- b. La aféresis en posición inicial de palabra puede desaparecer la vocal [a, e], una consonante [-d-] o una sílaba (en-, es-, her-, se-): e- [noraguena], d- [erecha], em- [bro-llo], es- [taba], her- [manito], se- [ño].
- c. Síncopa, como en el sustantivo *piececitos* > *piecitos*.
- d. El adverbio *adelante* pierde asimismo la sílaba [-de-] > *alante*.
- e. Apócope final: *adorá* < (adora-da), *pue* < (puede), *to* < (todo), *ne* < (tiene), *pa* < (para), *quie* < (quiere), *mu* < (muy), *primer* < (primera). También se observa metátesis: *nadie* > naide.
- f. Pérdida de otras consonantes: *yo [l]e digo*, *saió* < (salió), *prencipá* < (principal), *Santa Cru* < (Santa Cruz).
- g. Pérdida del grupo culto *gn*: *inorantes* < (ignorantes).
- h. Palatalización de [n] en *ñúo* < (nudo).²⁵⁴

²⁵² Ana Emilia León, A.: "Voz y lengua en *La catira*", Revista de Literatura Hispanoamericana, núm. 34, 1997, p. 24.

²⁵³ *Ibíd.*, p. 25.

²⁵⁴ Ana Emilia León: "Voz y lengua en *La catira*", Revista de Literatura Hispanoamericana, núm. 34, 1997, p. 25.

En esto dejamos el análisis del discurso oral de *La catira*, y continuamos con los rasgos de la estructura estilística que igualmente ha sido objeto de muchas discusiones, asimismo se habla de «la repetición rítmica» como «un atributo esencial»²⁵⁵ del estilo de las narraciones primitivas, o de «una honda preocupación estética, que se manifiesta principalmente a través de la adjetivación, la comparación, la metáfora, la antítesis y la reiteración»²⁵⁶, o también de «madurez plena del escritor, consciente como nunca de sus recursos estilísticos (lo que puede incluso producir cierto regusto en una retórica reiteradamente manejada)»²⁵⁷ Estamos ante una visión diversa del estilo novelesco. De todos modos estos críticos están de acuerdo de que predomina el uso de la reiteración que además representa una espada de doble filo por lo que la novela, a veces suele ser calificada, según Ilie (1963) como una *novela primitivista*. El crítico además analiza el ritmo narrativo de la novela como el rasgo predominante de su estilo que a menudo es asociado más con las artes auditivas que con la prosa escrita. En cuanto al primitivismo estructural indica que va acompañado por referencias a olores primitivos, y lo explica de la siguiente manera: «la sensibilidad visual se halla totalmente ausente porque la mente primitiva necesita percepciones menos sutiles para comprender su mundo.»²⁵⁸.

La mayoría de las descripciones en el texto son logradas mediante la adjetivación, y casi cada descripción resulta ser muy breve. Existen, según Hernando Cuadrado (2008), casos de adjetivación simple (el pelo *colorao*²⁵⁹); doble (las garzas *blancas* y *grises*²⁶⁰); triple (oraciones *milagrosas*, *piadosas* y *misteriosas*²⁶¹); y cuádruple (sentía la barriga *hinchada*, *maciza*, *recia*, *tirante*²⁶²). Relativo a las adjetivaciones en el texto aparecen también las comparaciones como por ejemplo «Aquiles Valle rugió, insospechadamente, como un león herido»²⁶³. En este caso se trata de la comparación de animalización, y aunque aparezcan también otros tipos de adjetivación como de vegetalización y de materialización, esta resulta ser la predominante en el texto. Incluso, podemos hablar de los símiles que no se diferencian

²⁵⁵ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 209.

²⁵⁶ Luis Alberto Hernando Cuadrado: “El español de *La catira*”, *Boletín de Lingüística*, Caracas, vol. XX, núm. 30, 2008., p. 135.

²⁵⁷ Alonso Zamora Vicente: *Camilo José Cela: acercamiento a un escritor*, Madrid, Editorial Gredos, 1962, p.66.

²⁵⁸ Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 211.

²⁵⁹ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p.11.

²⁶⁰ *Ibíd.*, p. 12.

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 138.

²⁶² *Ibíd.*, p. 114.

²⁶³ *Ibíd.*, p. 132.

mucho de la comparación como la figura literaria. El símil representa una forma de expresión metafórica, y es «la más primitiva en concepción y construcción. Acepta casi literalmente la equivalencia en cuestión y utiliza palabras indicativas (como, igual, que, parece) para componer relaciones bilaterales.»²⁶⁴. Representamos a continuación ciertos ejemplos del símil en el texto de *La catira*: «Evaristo había comido igual que una lima»²⁶⁵; «cachonda como la criada que degüella al pavo sujetándole el tibio gañote entre los muslos»²⁶⁶; «la aldea marcada al fuego, como las reses»²⁶⁷. Todos los ejemplos tienen algo en común, y es el motivo del animal. Bien sabemos que siempre que queremos ofender a alguien usamos una comparación con animales, pero podríamos decir que en estos casos no se trata tanto de las ofensas como de un recurso de animalización a través del cual Cela expresa el carácter primitivo de los caracteres.

Las imágenes animalescas están muy presentes a lo largo de la novela, y sirven para determinar el indómito medio venezolano frente a la civilización. Casi todos los recursos estilísticos usados en la novela están precisamente en función del concepto del antagonismo civilización – barbarie. Asimismo Ilie (1963) destaca que entre las imágenes animales predominan el caballo y el tigre, y sirven para caracterizar a un personaje: «Don Froilán, rabioso como un tigre entabanao, estaba de un humor de todos los diablos»²⁶⁸. Los símiles demuestran la tendencia a un mundo tangible, y en estos símiles como en los que encierran pájaros, vegetación, y otros elementos primitivos, «el narrador circunscribe las analogías a sus propias experiencias físicas.»²⁶⁹.

Ahora bien, nos interesa también el uso de la reiteración que tanto espacio ocupa en el texto, y mayoritariamente se trata de la reiteración onomástica como en los siguientes casos: «Don Filiberto era poeta y ensayista. Don Filiberto también era versado en historia. Don Filiberto cuidaba, hasta donde le era posible hacerlo, de que el joropo no se adulterase.»²⁷⁰, y también: «Don Froilán Sánchez estaba pálido como un muerto. Don Froilán Sánchez se sentó

²⁶⁴Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 213.

²⁶⁵ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 114.

²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 242.

²⁶⁷ *Ibíd.*, p. 153.

²⁶⁸ *Ibíd.*, p. 27.

²⁶⁹Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 214.

²⁷⁰ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 14.

en el chinchorro. Don Froilán Sánchez habló con un hilo de voz.»²⁷¹. Por lo visto, este tipo de reiteración parece muy simplista, y le da al texto un tono ingenuo. Precisamente por pasajes como estos la novela tiene un carácter primitivista, que también se refleja en el contenido. Incluso, podemos decir que los recursos estilísticos sirven de espejo en el que se refleja la esencia primitivista de la tierra y población venezolana.

8.3. El primitivismo – huella de *Doña Bárbara*

La catira representa «una evidente polaridad entre lo indómito por un lado y la fuerza civilizadora de la invasora raza latina por otro.»²⁷², igual que *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos (1884-1969), que presenta una «idealización del terrateniente en un medio donde el tipo necesitaba todavía afirmar su dominio de la tierra para hacerla rendir el máximo: de ahí la lucha de Santos Luzardo por establecer la cerca como principio de orden.»²⁷³. Los críticos afirman que *La catira* es una novela de la tierra puesto que todos los sucesos de la vida de la protagonista Pipía Sánchez se ven relacionados con el mundo llanero venezolano, igual que la vida de Doña Bárbara. Existen ciertos aspectos a base de los que podemos establecer una relación entre estas dos novelas: la tierra y el primitivismo manifestado principalmente en el lenguaje.

La vida de la catira Pipía Sánchez, como ya señalamos, está marcada por un destino trágico reflejado en las muertes de sus prójimos. Mediante el diálogo entre la catira y Ño Perico se nos revela el mundo primitivo reflejado principalmente en su manera de hablar:

– ¡Hazte a un lao, ráspago, coño e madre, que soy mujé y me quineo contigo a bala onde quieras, patón pendejo, galafato e mierda!

La catira Pipía Sánchez, con la color tomada, el pecho jadeante y el mirar con el brillo del mirar del tigre, estaba hermosa como nunca.

– Peo mié, señorita, pues, que yo le vengo a ecí, ¿sabe?, e la parte el patrón...

La catira Pipía Sánchez no le dejó continuar. La catira Pipía Sánchez le metió a ño Perico una bala de plomo en el hígado. A la catira Pipía Sánchez se le puso la voz bronca y cachonda.

– Los del hato Potreritos, ño, ¡los del hato Potreritos!, ¿entiendes?, tenemos la sangre más brava. Que Dios y la Virgen te hayan perdonao que mataras a mi papá, cochino...²⁷⁴

²⁷¹ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 17.

²⁷² Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 220.

²⁷³ Julio Rodríguez-Luis: “Terrateniente y subdesarrollo: perspectiva de una caracterización socio-literaria en la novela hispanoamericana del siglo XX”, *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, 1974, p.726.

²⁷⁴ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 20.

El mundo primitivo, a base de este pasaje, consiste en una habla vulgar que no diferencia entre el sexo femenino y varonil. Además, la justicia se logra con el arma, y ni siquiera se considera otra forma de resolver los problemas. La catira Pipía, así, es caracterizada principalmente por su temperamento. Así, indica Ilie:

... antes de que la novela haya entrado realmente en su curso, se tiene la imagen de una Pipía guiada por pasiones elementales, que ofrecen una polaridad correspondiente a la propia estructura temática de la obra. Es decir, que si la primera parte de la novela se subtitula *guerra* y la segunda *paz*, las emociones de la heroína se hallan de modo semejante comprendidas entre la extrema violencia y la dócil tranquilidad.²⁷⁵

Así representada la protagonista se pone acento sobre la existencia de dos polos distintos: civilización y barbarie, estructuralmente divididos en dos partes. La barbarie predomina en la primera parte y los rasgos de la conducta civilizada se exponen en la segunda parte de la novela. La venganza como el principal rasgo de un mundo primitivo igualmente es evidente en *Doña Bárbara*: «Yo sé que venganza no es buena; pero es lo único que tenemos por aquí para cobrar deudas de sangre.»²⁷⁶. El carácter primitivo es siempre expresado más fuerte en ciertas luchas, es decir, guerras, y no hay nada extraño en esto porque para luchar la gente debe *apagar la razón*. Y en estos momentos desbordan sentimientos de todo tipo. La catira Pipía se nos aparece como una guerrera, montando en caballo y tomando el destino en sus propias manos. El sufrimiento por el que ha pasado le ha convertido en una mujer fuerte que se preocupa por sí misma. En la primera parte de la novela, denominada *la guerra*, como ya es sabido, predomina el carácter bárbaro, evidente no sólo en los actos de la protagonista, sino también en los actos de otros personajes. En *Doña Bárbara* no existe la división estructural en la guerra y la paz, no obstante a lo largo de la obra aparecen casos como los asesinos de los peones, etc. Todo esto son casos aislados que no tienen más importancia que crear cierta atmósfera, en medio de la que es llevada la guerra de actitudes: de doña Bárbara y de Santos Luzardo, un hombre educado. La relación entre doña Bárbara y Santos Luzardo puede compararse con la relación entre la catira y don Juan Evangelista Pacheco que es un hombre, diríamos, culto: «...don Juan Evangelista Pacheco, un hombre, todavía joven, que fue millonario, y que se había gastado una realera en París, en beber champán y en acostarse con las artistas famosas. Algunos peones, e incluso, algunas personas que no lo eran, le decían el doctor Pacheco porque era tercio elegante y de modales distinguidos.»²⁷⁷. La catira y don

²⁷⁵Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 222.

²⁷⁶Rómulo Gallegos: *Doña Bárbara*, Buenos Aires, Espasa- Calpe Argentina, 1968, p. 49.

²⁷⁷Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 22.

Juan Evangelista Pacheco no tenían mucho en común pero a pesar de esto se hicieron amigos, e incluso entraron en matrimonio. Se trata de una relación de dos polos diferentes igual que en caso de doña Bárbara. Asimismo la civilización y el primitivismo en ambas novelas aparecen en forma de hombre y mujer, también, podríamos decir, dos polos opuestos.

El primitivismo puede ser manifestado en diferentes formas: en lenguaje, en los actos violentos y también en la creencia en la magia. Doña Bárbara tenía la fama de bruja que se extendía sobre distintas haciendas: «Era, en efecto, una de las innumerables trácalas de que solía valerse doña Bárbara para administrar su fama de bruja y el temor que con ello inspiraba a los demás.»²⁷⁸. Siempre cuando existen dos lados diferentes, ignorante y educada, es posible la manipulación ya que doña Bárbara no era en verdad una bruja, pero nutriendo este pensamiento por todos lados lograba provocar el miedo y así ganaba las luchas. Cela, igual que Gallegos, acude a lo misterioso lo que demuestra un capítulo entero titulado *Moquinga*. Moquinga era, para señorita Marisela y Flor de Oro un llanero cuajadito de regolgayas, que olía a azufre y que tenía dos cuernos de chivo, robustos y bien dibujados, y un rabo que terminaba en un pincho como el de los anzuelos.»²⁷⁹. La creencia en cosas de este tipo es típico principalmente para la gente de poca educación, asimismo Cela decide inventar un ser llamado Moquinga para acentuar la mentalidad primitiva de los llaneros.

En conclusión, es evidente que, en esta novela, Cela fue principalmente guiado por la *ley de la polaridad*. Los polos opuestos se encuentran en cada segmento de la novela, empezando desde la estructura temática, la caracterización de la protagonista Pipía Sánchez hasta la relación de la protagonista con don Juan Evangelista Pacheco y la problemática del dominio del primitivismo sobre la civilización. Los críticos suelen denominar esta novela *novela de tierra* con lo que nos pondremos de acuerdo sin protestar, pero cabe añadirle una denominación más a esta novela, y según nuestra opinión será – la *novela de la polaridad*. La polaridad no existe solamente en cada segmento de esta novela, sino que además existe en cada parte del mundo, finalmente la tierra está compuesta de dos polos: polo norte y polo sur. Asimismo en la polaridad novelística de Cela podemos encontrar el deseo de representar un fenómeno que sirve de equilibrio en el cosmos.

²⁷⁸ Rómulo Gallegos: *Doña Bárbara*, Buenos Aires, Espasa- Calpe Argentina, 1968, p. 49.

²⁷⁹ Camilo José Cela: *La Catira: historias de Venezuela*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1966, p. 41.

9. CONCLUSIÓN

Las seis novelas analizadas en este trabajo ¿tendrán algo en común? Haremos un corto repaso por los puntos más destacados en la novelística de Cela de los años 40 y 50.

Principalmente cabe mencionar la guerra civil, por la que pasó el escritor español Camilo José Cela, porque influyó mucho en la selección de la temática de sus novelas. Los recuerdos de la guerra ocupan el puesto central en la novelística celiana. Las consecuencias de la guerra pueden ser visibles de manera directa, en los casos de personajes heridos como es Julio García Morrazo de *La colmena*, o de manera indirecta, notable en el ambiente social de Pascual Duarte en *La familia de Pascual Duarte* y en la muerte omnipresente de *Pabellón de reposo*. Los actos violentos en *La catira. Historias de Venezuela* no muestran un enlace directo con la guerra civil española, pero la estructura entera de la novela indica que el escritor se encuentra en la frontera mental entre la guerra y la paz. Las memorias de la guerra se clavaron en la mente de Cela por lo que las atmósferas de las novelas adoptaron un tono gris.

La estructura está en función del contenido, y este es el caso de cada una de estas seis novelas. Cela muestra la preocupación profunda por la forma novelística mediante la que mejor podría expresar su visión del mundo. Constantemente usa simples trucos estructurales para acercarnos la temática. Asimismo en *La catira. Historias de Venezuela* la división externa en los períodos de la guerra y de la paz está en relación inseparable con el carácter dual de la protagonista Pipía Sánchez. La estructura de *Pabellón de reposo* es tan simétrica que sin interferencia podemos seguir la decaída moral de cada uno de siete tuberculosos mientras va avanzando su enfermedad. *Mrs. Caldwell habla con su hijo* muestra la dispersión de la estructura en muchos capítulos pequeños de los que cada uno representa un fragmento del flujo de la conciencia de Mrs. Caldwell. El objetivo de estos capítulos es crear la sensación de habitar la mente de la protagonista que progresivamente pierde la razón por la muerte de su hijo del cual estuvo enamorada. La imaginación inagotable de Cela continúa en *La familia de Pascual Duarte* donde narra en forma de memorias provocando así la compasión de lector por el protagonista Pascual, el individuo condenado a vivir en el ambiente desolador. La colectividad social el escritor la logra mediante el uso del procedimiento de la cámara en *La colmena*. Vemos que la técnica narrativa para Cela fue un campo en el que se permitía las experimentaciones más originales.

Relativo a la estructura, Cela también expresa la preocupación por la dimensión de tiempo: ¿cómo expresarlo?, ¿existe realmente o es sólo una relatividad por la que se preocupa

la gente? Las experimentaciones con la dimensión del tiempo reflejan la analogía con el pensamiento moderno. *Mrs. Caldwell habla con su hijo* es la novela en la que restringe el tiempo narrativo y con esto pone el acento sobre los estados de la conciencia. En otras palabras, no importa tanto la continuidad de la acción como los pensamientos de la protagonista. A veces el tiempo se ve ausente, en el caso de *Pabellón de reposo*, para que los personajes pudieran hacerse conscientes de sus existencias. El presente es lo único que importa en *La colmena* por lo que hablamos de la destrucción de la cronología. Para Cela el tiempo seguramente no significaba la secuencia cronológica de los acontecimientos. Más bien, el tiempo representaba una categoría adecuada para todos tipos de manipulaciones. Incluso, podríamos hablar del tiempo como la metáfora de la existencia humana que es, sin duda, un tema inagotable sea en el caso de Pascual Duarte que lucha con *monstruos* interiores, o en el caso de Lazarillo que acepta las migajas para seguir con la farsa llamada la vida.

Los temas sociales forman el meollo de la narrativa celiana. El aislamiento social es un tema que se extiende desde Pascual, Lazarillo y los tuberculosos hasta los personajes de *La colmena* y *Mrs. Caldwell*. Es imposible singularizar una sola novela en la que no aparezca la cuestión del individuo que se encuentra en la margen de la sociedad. A estos niveles podemos hablar de la *deshumanización* porque los protagonistas de estas novelas viven una vida que ni merece la pena vivirla. Cada uno de los personajes está aislado por distintos motivos pero, en realidad, parece como si Cela siempre lanzara una crítica a la sociedad insensible y no al protagonista. Pascual Duarte se encuentra en la margen de la sociedad por ser un criminal. De todos modos, a lo largo de la novela se pone acento en la importancia de los actos del uno. Y además se acentúa el papel del ambiente social en la formación del carácter individual. El pícaro Lazarillo sufre el aislamiento social por ser un pobre huérfano. Nuevamente no es su culpa por haber sido dejado siendo niño. En el caso de los tuberculosos de *Pabellón de reposo* se trata de un aislamiento principalmente físico, y luego también social. Ellos se encuentran encerrados en un sanatorio del que no pueden salir ni entrar en contacto con la naturaleza ni con la sociedad por culpa de la enfermedad. En esta novela no se critica la sociedad sino que el autor cuestiona el sentido de la vida. Se trata del enfoque metafísico. *La colmena* madrileña abunda en los personajes socialmente inadaptados, o incluso vagabundos, como Martín Marco que no pertenece a ningún lugar. Por fin, destacamos *Mrs. Caldwell* que sufre de serios trastornos mentales que le impiden adaptarse a la sociedad. La sociedad que representa Cela está llena de los temas tabúes, y precisamente estos temas llamaron mucho su atención. Especialmente lo pone en primer plano en el caso de *Mrs. Caldwell* y su enamoramiento del

propio hijo muerto. Incluso en *La colmena* en la que abundan escenas eróticas. El propósito del escritor fue destacar las partes evidentes de la vida pero de las que nadie quería hablar.

No hace falta recontar el contenido de cada novela ya que lo tenemos bastante claro, sin embargo, lo que aún al final de este trabajo sigue siendo desconocido son los porqués de las novelas. ¿Por qué escribir toda la novela en un español truncado (*La catira*)? O, ¿por qué construir detalladamente las cartas de una madre inglesa declarando amor a su hijo muerto (*Mrs. Caldwell habla con su hijo*)? Obviamente Cela en cada caso fue inspirado en una situación concreta (el vaivén madrileño, la mujer inglesa vista en uno de sus viajes con la familia, la enfermedad por la que el mismo pasó). De todas formas Cela no quiso parar en lo concreto sino a base de lo concreto realizar un largo viaje a diferentes campos de la vida como es la psicología humana o las necesidades físicas. En algunos viajes se desvió por la ruta de lo abstracto pero siempre encontró el camino de vuelta a la realidad. Para concluir, no es necesario repasar diez novelas más de Cela para entender que su maestría no tiene límites, estos seis fueron más que suficientes.

10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aubert, P. (2001): *La novela en España (siglos XIX-XX)*: coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez (17-19 de abril de 1995). Madrid: Casa de Velázquez. [fecha de consulta 15 de diciembre 2013]. Disponible en

<http://books.google.hr/books?id=9UFGlM2X6jcC&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false>

Barrera y Vidal, A. (1989): “Sobre dos antihéroes ejemplares: Pascual Duarte y Sebastián Vázquez”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, pp. 1655-1664. [fecha de consulta 2 de enero 2014]. Disponible en

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_078.pdf

Bertrand de Muñoz, M. (1980): “*La colmena* de Camilo José Cela ¿Novela behaviorista? ¿Objetivista? ”, *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, pp. 223-230. [fecha de consulta 10 de enero 2014]. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_1_019.pdf

Bensoussan, A. (1974): “Camilo José Cela y el incesto: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*”, *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. I, pp. 179-183. [fecha de consulta 4 de enero 2014]. Disponible en

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih_05_1_015.pdf

Cabrera, R.M. (1968): “El pícaro en las literaturas hispánicas”, *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 163-173. [fecha de consulta 8 de enero 2014]. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_020.pdf

Cela, C.J. (1985): “Algunas palabras al que leyere” En: Camilo José Cela: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Navarra, Salvat Editores, pp. 23-27.

Cela, C.J. (1966): *La Catira: historias de Venezuela*. Barcelona-Madrid: Editorial Noguer.

Cela, C.J. (1983): *La colmena*, Barcelona, Editorial HMB.

Cela, C.J. (1971): *La colmena*. Barcelona – Madrid: Debolsillo.

Cela, C.J. (2004): *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Debolsillo.

Cela, C.J. (1985): *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Navarra: Salvat Editores.

Cela, C.J. (1970): *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*. Barcelona-Madrid: Editorial Noguer.

Cela, C.J. (1984): *Pabellón de reposo*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A.

Correa, G. (1977): “El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana”, *Thesaurus*, Vol. XXXII, núm. 1, pp. 75-94. [fecha de consulta 8 de enero 2014]. Disponible en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/32/TH_32_001_075_0.pdf

Cossío, J. M^a de (1970): “Prólogo a *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*” En: Camilo José Cela: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona-Madrid: Editorial Noguer.

Emilia León, A. (1997): “Voz y lengua en *La catira*”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, núm. 34, pp. 21-35. [fecha de consulta 5 de enero 2014]. Disponible en <http://revistas.luz.edu.ve/index.php/rlh/article/viewFile/2945/2840>

Gallegos, R. (1968): *Doña Bárbara*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.

Hoyle, A. (1983): “*La familia de Pascual Duarte*: psicoanálisis de la historia”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, pp. 1-11. [fecha de consulta 7 de enero 2014]. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_001.pdf

Hernando Cuadrado, L.A. (2008): “El español de *La catira*”, *Boletín de Lingüística*, Caracas, vol. 20, núm. 30., pp. 125-141. [fecha de consulta 3 de enero 2014]. Disponible en http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0798-97092008000200007&script=sci_arttext

Ilie, P. (1963), *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid: Editorial Gredos.

Kronik, J.W. (1983): “*Pabellón de reposo*: la inquietud narrativa de Camilo José Cela”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, pp. 105-111. [fecha de consulta 7 de enero 2014]. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_014.pdf

Lapuente, F.A. (1992): “La violencia en la obra de Cela: entre el poder y la resistencia”, *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, pp. 165-172. [fecha de consulta 3 de enero 2014]. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_021.pdf

Martínez Cachero, J.M. (1997), *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.

Pardo Fernández, R. (2009): *Camilo José Cela: poética y ensayismo (estudio y edición comentada, 1942-1991)*. Granada: Universidad de Granada. [fecha de consulta 15 de diciembre 2013]. Disponible en <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/2382/1/18129614.pdf>

Personneaux, L. (1977): “La búsqueda de la madre en *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela”, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 569-570. [fecha de consulta 7 de enero 2014]. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_145.pdf

Predmore, M. P. (2009): “Juan Ramón Jiménez, el «Andaluz Universal»” En: Antonio Castro Díaz: Actas del Congreso «Encuentros con Juan Ramón Jiménez» (Huelva, Moguer y Sevilla, 19-22 de octubre de 2006), Sevilla: Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija», pp. 17-35. [fecha de consulta 12 de enero 2014]. Disponible en <http://www.eanebrija.org/publica/archivos/jrj.pdf>

Ramón Jiménez, J. (1997): *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Visor.

Rodríguez-Luis, J. (1974): “Terrateniente y subdesarrollo: perspectiva de una caracterización socio-literaria en la novela hispanoamericana del siglo XX”, Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol. II, pp. 723-733. [fecha de consulta 10 de noviembre 2013]. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih_05_2_031.pdf

Sanz Villanueva, S. (1984): *Historia de la literatura española 6/2: literatura actual*. Barcelona: Editorial Ariel. [fecha de consulta 10 de diciembre 2013]. Disponible en http://books.google.hr/books?id=CEGiQQiYMLcC&vq=cela&dq=domingo+yndurain+epoca+contemporanea&hl=hr&source=gbs_navlinks_s

Scarlett, E. (1995): “*Pascual Duarte y los asesinos en serie*”, Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol. V, pp. 250-256. [fecha de consulta 2 de enero 2014]. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_037.pdf

Senabre, R. (1995): “Metáfora y novela”, Boletín informativo, núm.250, pp. 26-32. [fecha de consulta 15 de diciembre 2013]. Disponible en http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/conferencias/ResumenesBIF/631.pdf

Sobejano, G. (1975): *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española.

Sotelo Vázquez, A. (2005): “Camilo José Cela, perfiles de un escritor”, Anuario de estudios celianos, núm. 2, pp. 157-185. [fecha de consulta 7 de enero 2014]. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cela/acerca/acerca_02.htm

Torrente Ballester, G. (1965): *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

Villanueva, D. (1994): *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Wasserman, C. (1997): “Del símbolo de lo *sexy* hasta la mujer de la calle: Betty Boop y Camilo José Cela”, Actas del XXXII Congreso de la Asociación Europea de Profesores de Español, pp. 263-271. [fecha de consulta 5 de enero 2014]. Disponible en http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_32/congreso_32_28.pdf

Ynduráin, D. (1981): *Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica -Grupo Editorial Grijalbo.

Zamora Vicente, A. (1962): *Camilo José Cela: acercamiento a un escritor*. Madrid: Editorial Gredos.

Zamora Vicente, A. (2002): *¿Qué es la novela picaresca?* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [fecha de consulta 30 de abril de 2014]. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/qu-es-la-novela-picaresca-0/html/ff70f412-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html